

٧٤

الألف كتاب (الثاني)



التذوق السليم

تأليف: آلاء الشيبان

ترجمة: ووداد عبد الله

مراجعة: هاشم النحاس



الطبعة الأولى: ٢٠٠٧

الكتاب السينمائي (٥)
إشراف
هاشم النحاس

التذوق السينمائي

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان
رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

لمسحى المطيع

مدير التحرير

أحمد صليحة

سكرتير التحرير

محمود عبده

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

مراد نسيم

التذوق السينمائي

تأليف : آلان كاسبيار
ترجمة : وداد عبد الله
مراجعة : هاشم النحاس



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

تمهيد

ان الفيلم السينمائي - بوصفه شكلا من أشكال الفنون - تطور حديث العهد نسبيا . ولأنه جديد على هذا النحو فانه يتعذر علينا أن نظفر بفهم سديد لطبيعته رغم أن العديد من نظريات الفيلم طرح على بساط البحث ابان تاريخه القصير . وفى حين أن هاتيك النظريات كانت على الجملة مفيدة الا أنها اتجهت الى تناول الفيلم فى ضوء الفنون الأخرى فأولئك الذين أقبلوا على دراسة الفيلم مزودين بخلفية فى الدراما يؤكدون عمومية عناصره مع المسرح من حيث التمثيل والحوار والخراج . ويرى مؤرخو الفن صورة الفيلم غالبا بأسلوب التوازن والتناسب والارتفاع والحجم ونسيج التراكيب ، ويطبق نقاد الأدب على الأفلام مناهج التفسير اللغوية والرمزية التى يستخدمونها فى تحليل الشعر والرواية .

وعلاوة على هذه الوشائج التى تربط الفيلم بأشكال الفنون الأخرى فانه ثمرة خاصة منفردة لاقتزان العناصر التقليدية للممثل والمنظر والحوار والزى والموسيقى بالامكانيات الجديدة التى استحدثتها الكاميرا وعملية التوليف . ويهدف هذا الكتاب الى لقاء الضوء على تلك الثمرة : فالجزء الاول يتناول المادة الأساسية للفيلم - أى العناصر البصرية والسمعية وتلك الوسائل السينمائية التى تعتمد على قدرات المتفرج الإدراكية والانفعالية . ويركز الجزء الثانى على الكيفية التى تخلق بها الصورة السينمائية الواقع - واللا واقع .

ويختتم الجزء الثالث الكتاب بفحص مدقق للأساليب السينمائية وبعض الأسس النظرية للنقد السينمائي .

ويتطلب تذوق الأفلام السينمائية تذوقا تاما ألفة التعود على الأبعاد الجمالية للأفلام ، ولهذا سوف يتم التركيز هنا على التعريف بالخواص

المندمجة وعلى فهم النواحي البصرية والسمعية وغيرها من نواحي الفيلم
التي تخرج تلك الخواص الى حيز الوجود . . ومع هذا ولأن الأثر
الجمالي لعنصر بصرى أو سمعى معين يتحدد جزئيا بالعناصر الأخرى
التي يتفاعل معها - فانه لن يتيسر تقييم أى من تلك العناصر فى حد ذاته
(حركة الكاميرا ، طراز المنظر ، مؤثر بصرى خاص أو أى شئ آخر)
دون تقييد . وغاية ما يستطيعه المرء فحسب أن يقول ان عنصرا معينا
يميل الى احداث تأثير معين . وقد استشهدنا بكثير من المناظر والمشاهد
المستمدة من أفلام سينمائية شتى ووصفناها فى ثنايا صفحات الكتاب . .
ويقتضى الوصف حتما التفسير والتأويل ، ولأن الأفلام (شأن كافة أعمال
الفن) تدعو الى تفسيرات متباينة ، فانى أود أن أؤكد أن ما أوردناه منها
هنا قدم فحسب باعتباره من الطرق المفيدة فى تقدير الأفلام المدروسة .

الجزء الأول

مجال الفيلىم

تتألف الخواص المرئية للفيلم من عوامل متعددة - خاصة الفيلم
والعدسات وزاوية التصوير ووضع الكاميرا والتأطير (تكوين الكادر)
وحركة الكاميرا والجسم المصور والتوليف والمؤثرات البصرية والاخراج .

وربما نظر المرء الى هذه العوامل على أنها تهتم صناع الأفلام لا متذوقي
الفيلم السينمائي ، بيد أن الحقيقة هي أن جميع الخواص المرئية يمكن
أن يدركها رواد السينما الذين يبذلون الجهد لرؤيتها . وما ان يتم
التعرف عليها حتى تصبح مصدر الكثير من المتعة التي تستمد من
السينما . وفي بعض الأفلام - حيث يستدل على الحدث بعامل أو اثنين
مرئيين فحسب - يصبح التعرف على هذه الخواص المرئية أمرا حاسما في
عملية الفهم .

١ - العناصر المرئية

خامة الفيلم :

الحبيبية والتباين :

ان نوعية الفيلم المستخدم فى تصوير موضوع ما ، تؤثر كثيرا فى الجودة الفنية للعمل المنجز . والسمتان البارزتان فى خام الفيلم اللتان تؤثران اشد التأثير على مظهر الفيلم السينمائى هما : الحبيبية والتباين . وتشير الحبيبية الى حجم الجزيئات الدقيقة التى تشكل الصورة الفيلمية . فالفيلم خشن الحبيبات ينتج صورة « محببة » فى حين ينتج ناعم الحبيبات صورة انعم وأملس . ويشير التباين الى التمايز الذى يمكن أن يسجله الفيلم فى تدرجات الشدة أو اللون .

فى فيلم « معركة الجزائر » (١٩٦٧) صور المخرج Gillo Pontecorvo جيللو بونتكورفو مناظر الشوارع بفيلم أعطى صورة «حبيبية» الشكل . وكان هذا المظهر مؤثرا فى ناحيتين . أولاها ، مادام شريط الجريدة السينمائية التسجيلية يصور غالبا فى فيلم من هذه النوعية ، فقد أصبح على « معركة الجزائر » مظهر تصوير الاحداث الفعلية فى مواقعها الطبيعية وحقيقة جاء المظهر مقنعا جدا الى حد جعل من الضرورى أن يعلن فى بداية الفيلم أن كل أحداثه « ممسحة » . وثانيتهما ، أعطت سمة الحبيبية خشونة مرغوبة فى مشاهد بلاد الجزائر ، لولاها لصارت جميعها ناعمة رقيقة أكثر من اللازم بما لا يوائم أحداث دراما ذات طبيعة وحشية جافية على هذا النحو .

على نقيض ذلك ، صور فيلم « **الفيرا ماديجان** » (١٩٦٧) للمخرج Bo Widerberg بو وايدربرج بفيلم ناعم الحبيبات مما أضفى على الصورة جمالا ناعما ضاعف من تأثير مزاجه وجوه الرومانسيين .

وهناك أفلام أخرى تمزج بين نوعيتي الفيلم الخام . ففي فيلم انجمار برجمان « **الفراولة البرية** » (١٩٥٧) مثلا ، صورت كواييس الشخصية الرئيسية بفيلم خام حبيبي بينما صورت مناظر الذكريات العاطفية بفيلم ناعم غير حبيبي .

وفيما يتعلق بقدرة تمايز الفيلم الخام (السابق ذكرها) نجد في الفيلم الأبيض/أسود مجالا رحيبا متيسرا . في فيلم جون فورد « **المخبر** » (١٩٣٥) أبرزت خامة الفيلم جمال الضباب وتنوعه فعرضت عددا وافرا من التمايزات على مدرج اللون الرمادي - متراوحة من اللون المقارب للأبيض الى اللون المقارب للأسود .

ولو كانت خامة الفيلم أضيق مجالا في تمايزات اللون الرمادي ، لسجلت شتى أشكال الضباب وكأنها تبدو متماثلة بدرجة كبيرة جدا .

وفي سياق بعض الأفلام ، تستحب خامة الفيلم ذات التباين الشديد كما نرى مثلا حين تعبر التباينات الصارخة بين الأبيض والأسود عن موقف مكثف التحديد . ويعتبر مشهد الكابوس الذي يفتح فيلم برجمان « **الفراولة البرية** » نموذجا لاستخدام هذه النوعية من الفيلم الخام .

وفي الفيلم الملون تعادل درجات الاشراف المميزة للون ما تدرجات اللون الرمادي في الفيلم الأبيض/أسود . وقد بين فيلم ستانلي دونين « **اثنان للطريق** » (١٩٦٧) الزمان والمكان في مناظر عديدة باختلافات دقيقة بارعة في الزى وموقع الحدث عن طريق الاختلافات في اللون .

الملون والأبيض/أسود :

الى جانب الاختيارات المتاحة فيما يتعلق بتمايزات الحبيبية والتدرج اللوني في خامات الفيلم المتنوعة ، يجب على صانعي الأفلام أن يقرروا ما اذا كانوا يستخدمون خام الفيلم الملون أو خام الفيلم الأبيض/أسود .

وكما تأكد مرارا فإنه لا الفيلم الملون ولا الفيلم الأبيض/أسود
يأفضل في جوهره من الناحية الفنية . فكل منهما له امكانياته التعبيرية
الخاصة به .

وخواص اللون التالية هي تلك التي ينبغي على صانع الفيلم أن
يختار من بينها وفقا للتأثيرات المستهدفة بالنسبة لفكرة الموضوع
والشخصية والحدث وتصميم المنظر . وعادة ما تكون الفوارق في درجة
الاشراق اللوني (ظلال لون ما) أيسر ادراكا في اللون . وتعين هذه
السمة الظاهرة على توصيل فكرة ما بالصورة المرئية خيرا من توصيلها
بالحوار أو التعليق (وهي وسائل جد واضحة غالبا) ويستفيد الآن
رينيه في فيلمه « مورييل » (١٩٦٣) من التنويعات الهائلة في الظلال التي
يوفرها اللون لكي يعبر عن فكرة أن الماضي لا يمكن تسجيله من جديد .
فقد صورت المشاهد التي تستعيد فيها الشخصيات ذكرى العلاقات
والأحداث بألوان رمادية باهتة عموما أكثر منها بألوان نقية خالصة .
وتميز الألوان الرمادية الزرقاء والألوان البيج حالة الغيومة والغموض
التي تتراءى عليها صور الذاكرة ، وينصح خلط الألوان في « لخبطة » عن
تشتت الذاكرة - أشبه في ذلك بالتسرب العشوائي لحبرتنا اليومية
بالذكريات من و الى دائرة الوعي داخلنا .

وعندما يمتزج الجزء الأكبر من اللون بما ينتجه هذا اللون من
حيوية ، ينجم تأثير آخر . وكثيرا ما تبدو المناظر الملونة أكثر تلاحما في
المكان والزمان من المناظر الأبيض/أسود . وثمة فيلم آخر للمخرج
رينيه هو « ليل وضباب » (١٩٥٥) يعتمد على هذا الاختلاف ليقتنعنا
بفكرته المحورية بأننا لا نستطيع أن نعرف الماضي تمام المعرفة . ففي هذا
الفيلم التسجيلي عن معسكرات الاعتقال النازية أبان الحرب العالمية
الثانية ، وضعت الجريدة السينمائية والصور الفوتوغرافية التي التقطت
وقت عمل المعسكرات مقابل التصوير الملون لأطلال المعسكرات في الوقت
الحاضر ، مؤكدا بذلك أحساس البعد والتناهي عن الماضي .

وفي اللقطات الخارجية ، ينقل اللون بوجه عام إحساسا بالمكان
أيسر منه في الأبيض/أسود . ولما كان من المسلم به أن اللون الأزرق
يميل الى « التراجع » بينما « يتقدم » لون آخر مثل الأحمر ، فإن الترتيب
الواعي للحدث بوضع الألوان المتقدمة في أمامية الصورة والمتراجعة في
خلفيتها ، يزيد الشعور برحابة المكان في الفيلم . ويمكن أن نعزو أثر

بعض الجمال فى المناظر الخلوية العظيمة التى ميزت أحد أفلام الـ «لوسـترن» كـفيلم « شـين » (١٩٥٣) لجورج سـتيـفنـز - الى استخدام هذه الامكانية المعبرة للون .

وعلى العموم يتيح اللون مدى أرحب للتباينات عنه فى الأبيض/أسود . واللون أفضل كثيرا فى تجسيم الحالة النفسية وأنجح فى إبراز الاختلافات بين ملامح معينة لواقع الفيلم . ويعتمد فيلم فيللىنى « ساتيريكون » (١٩٦٩) على قدرات الفيلم الملون هذه فى «حاولته لكى يخلصنا من ربقة أسطورة عن العالم القديم . . . فالعصر القديم ، وهو موضوع الفيلم ، يتصوره العقل غالبا على أنه عالم جليل رائق كلاسيكى كأنه تمثال . ولكن الفيلم يقدم تصويرا مختلفا تمام الاختلاف . فلا شئ فى عالم هذا الفيلم نير مضى ، أو أبيض أو مشرق . وخلال معظم سياق الفيلم يعانى المرء من الظلمة والليل وعتمة الظلال . « الملابس داكنة مغمرة فى ألوان غير شفافة تحمل خواص الحجارة والتراب » . ومناظر الترف والرفاهية نكتنفها الألوان السوداء والحمراء والصفراء والبنية . ونرى أحد المشاهد الساطعة فى الفيلم - وهو وليمة تريما لكيو ، تبدو وجوه الطبقة الراقية زائفة غير طبيعية (ذات مسحة حمراء أو زرقاء أو خضراء) وتؤكد الملابس وتسريحات الشعر الغريبة الشاذة بالألوان البرتقالية المحمرة الفاقعة ، بينما يغلب اللون البنى على صنوف الطعام . وعلى النقيض ، يجلس فقراء المدعوين فى أماكن مميزة بألوان محايدة لا اسراف فيها مثل الأسود والرمادى . ويصدم المتفرج بحقيقة أن مظاهر الزيف والتبذير والانحلال فى العالم القديم كانت تعيش جنبا الى جنب مع المظاهر الشائعة المألوفة فى الحياة .

والزمن عامل هام حاسم فى الاستخدامات الجمالية للون السينمائى وفى الفيلم ، يجب أن يعنى عناية كبرى بترتيب الصور الملونة وديمومتها على الشاشة . فاللون الذى يعرض فترة أطول مما ينبغى يفقد قوة مفعوله ، والذى يعرض فترة أقصر مما ينبغى يمكن أن يخفق فى تحقيق أثره المطلوب . فى فيلم الفريد هتشكوك « دوار » (١٩٥٨) يستخدم تتابع لوني معين . ففي الأجزاء الاولى منه تميل المناظر الخارجية نحو الألوان الخضراء والزرقاء وتميل المناظر الداخلية نحو البرتقالية والبنية والصفراء وقرب النهاية ، عندما حول سكوتى (Jimmy Stewart جيمى ستيوارت) الفتاة جودى الى مادلين (وتلعب دوريهما معا كيم نوافك) فى توهم بتحقيق مرامه ، ينعكس نظام الألوان مشيرا الى تحول ادراك ستيوارت-

باستخدام المرشحات . وقد صممت بعض المرشحات خصيصا لاستخدامها،
مقترنة بهذا أو ذاك من الفيلم الخام ، ولكن هناك أيضا مرشحات لكل
الأغراض فعالة الأثر مع أى من النوعين . وتستطيع المرشحات أن تغير
كلا أو جزءا فحسب - من مظهر وجودة صورة ما اعتمادا على ما يقتضيه
سياق الحدث الفنى المحدد . إذ تكون وظيفتها تعويض حقيقة أن الدرجات
اللونية غير المرشحة لا تضاهى غالبا ما تراه العين البشرية المجردة، أو تغير
مظهر الأشياء لغرض تعبيرى معين . وإلى جانب تغير الألوان ، تستطيع
المرشحات أن تستحدث تدرجات لونية فى الفيلم الأبيض / أسود .
(إذ يميل خام فيلم الأبيض / أسود الى عدم الحساسية لتدرجات اللون
الأخضر فى الطبيعة أو للتمايزات اللونية بين السحاب والسماء) .

وتتطلب بعض الأجواء الفنية (على سبيل المثال ، سماء داكنة ترمز
الى حادثة وشيكة الوقوع) أن يتغير جزء فقط من الصورة . هنا يوفر
مرشح لكل الأغراض يسمى - بالمرشح المستقطب - طريقة لتعتيم السماء
فى الوقت الذى يحتفظ بدرجات الاشراق اللونى لمظاهر البيئة الأخرى .

وهناك استخدامات أخرى للمرشحات : لتحسين المظهر بتنعيم
الصورة (مرشح التنعيم) ، ولخلق مؤثرات الضباب والغيام (مرشحات
هاريسون للضباب) ولخلق تباين خفيف والتقليل من التشبع اللونى
(شاشات هاريسون لتخفيف التباين) . فى منظر اجتماع الشمل بفيلم
آرثر بن « بونى وكلايد » (١٩٦٧) كان البطل والبطلة قد هربا من
مطاردة محمومة فى أرجاء البلاد . ويضفى مرشح أحمر مظهر لسون
« الباستيل » الغائم المنتشر على اللقاء الدافئ المتباطئ الهادئ مع أم
بونى ، لينقل إلينا دفء الحنين الذى تستشعره كل منهما نحو الأخرى .

العدسات :

ان نوع العدسة المستخدمة فى التصوير ذو تأثير بالغ الأهمية على
ما نراه . وتشتمل مجموعة العدسات على عين السمكة ، والزاوية
المنفرجة ، والعادية وبعيدة المدى (بما فيها عدسة التليفوتو المستخدمة
كثيرا) والزوم . وغالبا ما تستغل العدسات ببراعة لإخراج صورة
ناعمة . تضيف عدسة عين السمكة على الأشياء مظهرا غير حقيقى الى حد بشع
يحتم قصر استعمالها على أحوال خاصة يكون القصد منها التعبير عن
موقف غريب شاذ أو وجهة نظر مشوهة .

باستخدام المرشحات . وقد صممت بعض المرشحات خصيصا لاستخدامها :
مقترنة بهذا او ذاك من الفيلم الخام ، ولكن هناك أيضا مرشحات لكل
الاعراض فعالة الاثر مع أى من النوعين . وتستطيع المرشحات أن تغير
كلا أو جزءا فحسب - من مظهر وجودة صورة ما اعتمادا على ما يقتضيه
سياق الحدث الفنى المحدد . اذ تكون وظيفتها تعويض حقيقة أن الدرجات
اللونية غير المرشحة لا تضاهى غالبا ما تراه العين البشرية المجردة، أو تغير
مظهر الأشياء لغرض تعبيرى معين . وإلى جانب تغير الألوان . تستطيع
المرشحات ان تستحدث تدرجات لونية فى الفيلم الأبيض / اسود .
(اذ يميل خام فيلم الأبيض / اسود الى عدم الحساسية لتدرجات اللون
الأخضر فى الطبيعة أو للتمايزات اللونية بين السحاب والسماء) .

وتتطلب بعض الأجواء الفنية (على سبيل المثال ، سماء داكنة ترمز
الى حادثة وشيكة الوقوع) أن يتغير جزء فقط من الصورة . هنا يوفر
مرشح لكل الاعراض يسمى - بالمرشح المستقطب - طريقة لتعتيم السماء
فى الوقت الذى يحتفظ بدرجات الاشراق اللونى لمظاهر البيئة الأخرى .

وهناك استخدامات أخرى للمرشحات : لتحسين المظهر بتنعيم
الصورة (مرشح التنعيم) ، ولخلق مؤثرات الضباب والغيام (مرشحات
هاريسون للضباب) ولخلق تباين خفيف والتقليل من التشبع اللونى
(شاشات هاريسون لتخفيف التباين) . فى منظر اجتماع الشمل بفيلم
آرثر بن « بونى وكلايد » (١٩٦٧) كان البطل والبطلة قد هربا من
مطاردة محمومة فى أرجاء البلاد . ويضفى مرشح أحمر مظهر لسون
الباستيل ، الغائم المنتشر على اللقاء الدافئ المتباطئ الهادئ مع أم
بونى ، لينقل الينا دفء الحنين الذى تستشعره كل منهما نحو الأخرى .

العدسات :

ان نوع العدسة المستخدمة فى التصوير ذو تأثير بالغ الأهمية على
ما نراه . وتشتمل مجموعة العدسات على عين السمكة ، والزاوية
المنفرجة ، والعادية وبعيدة المدى (بما فيها عدسة التليفوتو المستخدمة
كثيرا) والزوم . وغالبا ما تستغل العدسات ببراعة لايخراج صورة
ناعمة . تضفى عدسة عين السمكة على الأشياء مظهرا غير حقيقى الى حد يشع
يحتم قصر استعمالها على أحوال خاصة يكون القصود منها التعبير عن
موقف غريب شاذ أو وجهة نظر مشوهة .

ويمكن استعمال العدسة المنفرجة الزاوية فى أجزاء كبيرة من الأفلام
لاغراض تعبيرية . ويقدم فيلم كلود شابرول « أبناء العمومة » (١٩٥٨)
مثلا خلافا على كيفية استعمال العدسات المنفرجة الزاوية لخلق التأثير
الفنى . والمكان الذى نعيش فيه كل يوم ذو خطوط صارمة محددة المعالم :
أطر الأبواب الخشبية ذات استطالة مستقيمة الخطوط الى أعلى وإلى أسفل ،
وهى تحتفظ بهذه الخطوط حين نتحرك خلالها . كذلك الحيطان
والنوافذ وبراويز الصور والمناضد والكراسى لها طابع مماثل . وتحطم
العدسات المنفرجة الزاوية فى فيلم « أبناء العمومة » هذه الخطوط الصلبة
الجامدة . وحينما تتحرك كاميرا شابرول خلال المكان المصور ، يتشوه
شكل الأشياء وتتماوج الخطوط ويصبح الواقع المكانى فى مجمله متسع
المظهر . والنتيجة هى أن البيئة المصورة فى الفيلم تفتقر الى طابع الصلابة
والتماسك والثقة الذى نعهده بأماكن حياتنا اليومية . وعندما تقع فى
نهاية الفيلم حادثة مروعة تساند طبيعة المكان الحدث الدرامى . ويستطيع
جمهور المتفرجين أن يتقبل الحادثة المروعة لأنه ظل فى ناحية ما يلاحظ
بيئة غير مطمئنة لا يستغرب حدوث أمر غير عادى فيها .

والعدسة العادية (وهى أشبه ما تكون بـعدسة العين) مهيأة لالتقاط
الخطوط الجامدة وصلابة البيئات اليومية . وتيسر هذه العدسة تسيير
المظهر المكانى الذى أراد شابرول أن يحطمه . وقد استخدم فيتوريودى
سيكا عدسة عادية فى دراما « سارق الدراجة » (١٩٤٧) وهو من أفلام
الواقعية الجديدة ليخلق بيئة الفيلم النازعة الى الطبيعية .

وعدسة التليفوتو - وهى أطول العدسات الطويلة المدى - لها قدرة
على ضغط المجال البصرى - فتعطيه بذلك مظهرا مشوها . وفى لقطة مدعشة
تقريبا عند بداية فيلم مايك نيكولز « عيار ٢٢ » (١٩٦٩) نرى سلاح
الطيران الحربى وهو يستعد لطلعة جوية من خلال عدسة تليفوتو .
وعندما يتجهون بالتاكسى الى منطقة التحليق ، يضىء عليهم ضغط المجال
البصرى الناجم عن العدسة مظهرا متقرضا شاذا يلائم وينذر بما يلى ذلك
من عبث . وفى فيلم آخر لنيكولز - وهو « الخريج » (١٩٦٧) تبين لقطة
بعدسة تليفوتو داستن هوفمان أثناء عدوه خلال شوارع سانتا بربارا
فى طريقه للحيلولة دون زواج الفتاة التى يحبها من رجل آخر . هنا
يعطينا تشويه حركات هوفمان احساسا بأنه يجرى جهد طاقته ولكنه
لا يبلغ غاية - وهو انطباع معبر عما يحدث عند تلك النقطة من سياق
الحكاية .

ومع أن عدسات الزوم لا تقدم بوجه عام صورة حادة بمثل ما تفعل العدسات ذات البعد البؤري الثابت التي ذكرناها آنفا ، فإنها تنفرد بمزايا أدت إلى استخدامها بكثرة نوعا ما في السنوات الأخيرة . فهذه العدسات ، التي تملك سرعة تغيير البعد البؤري ، تستطيع أن تعطي مظهر حركة اقتراب الكاميرا من الموضوع أو ابتعادها عنه . وثمة مشكلة في التصوير بالزوم هي أن المنظور ثلاثي البعد يغدو مشوها بعض الشيء . إذ يبدو المكان مسطحا أو ثنائي البعد إذا ما قورن بلقطة لنفس الموضوع أخذت بكاميرا أقرب إليه . وفي حالة اللقطة الأخيرة ، بينما تتحرك الكاميرا قدما إلى الأمام ، تمر الأشياء على كل من الجانبين فتعطي إحساسا بالعمق . أما في حالة اللقطة الأولى ، فإن المسافة بين الكاميرا والموضوع تبقى كما هي ويضحى بإحساس العمق . ومن مزايا تصوير الزوم أنه يستطيع توجيه انتباه المتفرجين بقوة شديدة نحو موضوع معين . ذلك أن حصر الرؤية في اتجاه معين يمكن أن يبرز بجلاء الجزء الذي يلزم معرفته بالذات من موقف . أضف إلى ذلك أن الزوم في تصوير الأفلام التسجيلية أداة فعالة للحصول على منظر قريب مكبر للناس دون أشعارهم بوجود الكاميرا أكثر مما ينبغي .

وتستطيع العدسات أيضا أن تؤثر في مظهر الصور من خلال ضبط البؤرة : فالبؤرة الحادة تعطي مظهرا يطابق جدا مظهر الأشياء المألوف في حياتنا اليومية ، والبؤرة الناعمة تغيي الأشكال وتنعيمها . وقد استخدمت البؤرة الناعمة إلى الآن لخلق هالة من الرومانسية ، أو إضافة جو من الغموض ، أو التعبير عن مشاعر إحدى الشخصيات (الأغياء ، الهذيان) أو تركيز الانتباه على جزء بمفرده من الشاشة .

زاوية التصوير :

تتنوع الزاوية التي تلتقط منها صورة حدث درامي أو حادثة أو شخصية تنوعا هائلا وفق الهدف الفني المتضمن . وقد صور أورسون ويلز مشاهد عديدة في فيلمه « المواطن كين » (١٩٤٠) إلى أعلا من زاوية منخفضة (تحت مستوى النظر) قبالة مكان محصور . وأضفى اتجاه التصوير هذا شعورا بالاحتواء على الحدث . ومن ناحية أخرى ، يتولد في كل فيلم من أفلام هتشكوك تأثير مروع بلقطته المميزة كالعلامة التجارية حيث تحديق الكاميرا إلى أسفل مباشرة من ارتفاع شاهق . ولعل أروع

ما تعنى المذاكرة من هذه اللقطات تلك التى فى فيلم « دوار » حيث يحملق جيمى ستىوارت أسفله من ارتفاعات برج جرس الكنيسة شاهقه تدير الرأس .

وعلى أية حال ، بقيت زاوية التصوير القياسية هى تلك التى تقترب من رؤيتنا اليومية للأشياء . وقد صور فيلم « شين » بهذا الأسلوب « العادى » . ومن النساحية الأخرى ، يستخدم فيلم « الرجل الثالث » (١٩٤٩) اخراج سسير كارول ريد - زوايا تصوير رأسية وغير عادية بكثرة ، تشوه مظهر الشخصيات والأشياء ووقائع البيئة المحيطة لكى تبرز بجلاء طبيعة الفيلم الدرامية الشاذة المشنومة .

وظيفة أخرى لزاوية التصوير هى تقديم وجهات النظر المختلفة . اذ يقدم كثير من الأفلام وجهة نظر المتفرج الخارجى فقط بوضع الكاميرا (وبالتالي المتفرج) موضع المتصنعت خفية على الحدث . وعندما تستخدم وجهة النظر الشخصية نرى كيف يبدو العالم فى عين امرئ ما وفقا لمزاجه أو حالة وعيه (سعيد ، حزين ، مذهول ، سكران ، مهذار .) على سبيل المثال ، حينما تفقد شخصية اهتمامها بشخص ما أو شئ ما ، يمكن أن تصور مشاعرها بحيوية فياضة بواسطة لقطة وجهة النظر الشخصية التى يبدو فيها ذلك الشخص أو الشئ فى صورة ناعمة بينما تبدو العناصر الأخرى داخل المنظر حادة الملامح . ويمكن أيضا استخدام وجهة نظر فوق مستوى البشر . ويحدث هذا عندما تقدم زاوية التصوير وجهة نظر ربما يستحيل على انسان أن يدركها . واللقطة الافتتاحية لفيلم أورسون ويلز « لمسة الشر » (١٩٥٧) مثال رائع على وجهة النظر هذه .

وضع الكاميرا :

قد تندرج أوضاع الكاميرا أثناء تصوير لقطة ما من اللقطة القريبة الى العامة ، مع مسافة متوسطة بينهما تعطى مرة أخرى نوعا من المنظور (العساذى) . وفيلم برجمان « صرخات وهسهسات » (١٩٧٢) يحمل عذاب النفس فى فحواه وبطء الحركة فى مجراه . فقد صور فى لقطات متناهية القرب الى حد أن لحظاته الموجعة بوجه خاص تفرض نفسها على المتفرج بدرجة تكاد لا تحتمل .

ويأتى واحد من أحسن الاستعمالات الفنية للمقطة العامة فى فيلم شابلن « هجمة البحث عن الذهب » (١٩٢٥) فى المنظر الذى تصعد فيه جماعة من الناس سفح جبل ، اذ يرمى تأثير المنظور العام الى تحويل حركات صعودهم الى تكوين للحركة على ساحة منظر طبيعي .

وكما فى حالة زاوية التصوير ، توجد لوضع الكاميرا مسافة «عادية» تتيح رؤية تامة نسبيا للشخصية . فمن هذه المسافة ، لسنا بعينين جدا عنها بحيث تغيب عنا رؤية الملامح البارزة ، ولا قريبين جدا منها بحيث تصرف انتباهنا اوهى حركة من حاجب العين . وقد استقرت أفلام بوجارت المثيرة ايان الأربعينات والخمسينات والتي صُنعت تحت ارشاد هوارد هوكس وجون هيوستون - على استغلال هذه المسافة المتوسطة . وكان أثر ذلك أن وضع الكاميرا لم يقنح على المتفرج نطاق انتباهه للحدث .

التأطير (تحديد أو ضبط الكادر)

أولا وقبل كل شيء ، تتضمن الاستعمالات الفنية للتأطير حقيقة أن وجوده ينشئ مكانا سينمائيا . وتحمل الأحداث التى تجرى فى نطاق هذا المكان دلالة لا تحملها الأحداث التى تجرى فى مكان غير محدود ، على سبيل المثال ، يؤدى تقارب حركات الشخصيات على الشاشة نحو نقطة ما الى الإيحاء بأن شيئا هاما على وشك الوقوع . أما فى حياتنا اليومية حيث يفتقر المكان الى اطار يحدده ، فإن حركات الناس المماثلة نحو كل منهم للآخر لا تحمل مثل هذا التضمين بحال .

وداخل المكان السينمائى يبرز أيضا الحجم النسبى (النسبة المقياسية) للأشخاص والأشياء . ويقدم فيلم رومان بولانسكى « سكين فى الماء » (١٩٦٢) توضيحا بيانيا بصفة خاصة لكيفية استخدام النسبة المقياسية لتنمية العلاقات الدرامية . فالقصة تدور حول ثلاثة أشخاص : زوجان وفتى يلتقيان به مصادفة وهما فى طريقهما الى قضاء عطلة الأسبوع فى نزهة بحرية على ظهر زورقهما .

نرى الرجل فى مطلع الفيلم فى لقطة قريبة جدا ، ومع الفتى فى خلفية الصورة فى هذه اللقطة وفى كثير غيرها مما يتوالى . تعبر النسبة المقياسية جيدا عن العلاقات بينهما . فاللقطة القريبة للرجل تجعله

يهيمن على المكان السينمائي . وتتباين ضخامته النسبية مع حجم الصورة الضئيل الذي أسبغ على الفتى . وبهذا عبر عن سيطرة الرجل على الفتى من خلال النسبة المقياسية . ولكن ما أن ركبوا الزورق حتى انعكست النسبة المقياسية والعلاقات الأساسية . الآن يستحوذ الفتى على الانتباه في أمامة الصورة بينما يشاهد الرجل في خلفيتها بقوام ضئيل نسبيا . وفي لقطة أخرى أيضا ، تدل الأوضاع النسبية داخل المكان السينمائي المؤطر على الموقف . فهنا يعبر موقع الصبي بين الزوجين عن الدعوة العاطفية التي تربطها في صميم علاقتهما معا .

ويجسد فيلم *أفكارا* كيروساوا « *سانجورو* » (١٩٦٢) - وهو فيلم عن طبقة الساموراي ذو نكهة تشبه كثيرا نكهة الـ *الوسترن* الأمريكي - مثلا آخر على استخدام التأطير في الدلالة على العلاقات . يصبح بطله *سانجورو* (ويلعب دوره *يوشيرو ميفون*) زعيما لمجموعة من تسعة شبان أوفياء ولكن غير أكفاء نوعا ما . ويستخدم التأطير ليحس المتفرج بعلاقة *ميفون* بالأفراد التسعة

تتكون مناظر الفيلم الداخلية من جهازان ذات الراح مربعة وسادج أفقية - رأسية واضحة المعالم ، ترمز إلى *الهيكلية* التنظيم . وتتخذ الكاميرا وضعها على امتداد الحدث الذي يصور بهالة هذه المناظر الداخلية التي أقامت أطارا محددا يحكم هيئات الشخصيات وحركاتها . ويتضافر التأطير المثبت مع الديكورات لتحقيق شيئين : تصعيد تنبه المتفرجين للقيم التشكيلية على الشاشة ومضاعفة احساسهم بالعلاقة الطريفة بين *ميفون* ورجاله التسعة .

وعلى سبيل المثال ، نجد طرافة في التناقض الراض بين النظام الصارم الذي يتحرك في نطاقه التسعة وبين طيش حركاتهم . فكلما تاصبوا للخروج انتظموا في طابور مستقيم . وعندما يسيرون في طريقهم ، يبتون في الروح انطباع تنين أسوي رأسه *ميفون* وجسده الانباع التسعة . وخلال الفيلم ينتصب كل واحد منهم في وقفة رأسية متصلة .

وتتناقض هيئة *ميفون* ووضعه على الشاشة مع هيئة التسعة . أحيانا تتمثل سيطرته تشكليا بوضعه متغزلا في جانب من الشاشة ، وتجميع التسعة معا في الجانب الآخر ، وأحيانا أخرى يقودهم في

مشاوراتهم من منتصف دائرة يشككونها حوله ، وفي مناسبات أخرى أيضا يحيلهم قوامه الضخم الى أقزام بجانبه • كما صور استقلاله عنهم في لقطات متعددة حيث تتناقض هيئته المضطجعة ، بخطوطها المنموجة مع استقامة القامات التسعة •

الصورة خارج الشاشة :

لا يشيد التأطير ما هو داخل الشاشة فحسب ، بخصائصه المختلفة التي استعرضناها منذ قليل • بل يشيد أيضا ما هو خارجها • وكثير من المؤثرات القوية للسينما قد تأصل في التفاعل الذي يحدث بين ما هو داخل الاطار وما هو خارجه •

ويمكن تعيين مواقع الحدث والصور خارج الشاشة في سبعة أماكن خارج مساحة الشاشة : أعلى ، أسفل ، على أي من جانبي المساحة المؤطرة ، على مسافة بعيدة تحول دون رؤيته في المساحة المؤطرة ، محجوب عن الرؤية داخل المساحة المؤطرة (كشيء خلف حائط مثلا) ثم خلف الكاميرا ••• ويستطيع البعد الخارج عن الشاشة أن يعمل بنفس القوة تماما عندما تختفى عن النظر أجزاء من الأشياء أو أجزاء من الشخصيات وأفعالها فقط •

ويتجلى استخدام الصور خارج الشاشة في الأجناس السينمائية الراسخة • كيف كان يمكن لفيلم الرعب أن يستثير أدنى تشويق أو خوف أو توتر أو ترقب دون أن يقدر على إخفاء وحوشه وغيلانه وأشباحه وما عداها من كائنات غامضة عن الأنظار ؟ لقد استخدم المكان خلف الكاميرا بشكل واضح في فيلم الرعب • اذ كثيرا ما تجتذب أفلام الرعب انتباهنا للمنطقة التي وراء الكاميرا بإضفاء شخصية متميزة على الكاميرا ذاتها • وهذه الشخصية تتواجد كلما بدت الكاميرا كأنها شخص حقيقي يلاحظ الحدث الجارى في الفيلم وهو في خفية عن الأنظار • وجو الغموض والرعب الشائع في أفلام الرعب ينجم بعضه من شخصية الكاميرا •

وفيلم « الوسترن » أيضا مثل يوضح استخدام الصورة خارج الشاشة •• تصور مشهدا مواجهة حتمية حاسمة أو تبادل النيران دون

ظهور « الفتوة الشرير » فجأة من خارج الشاشة . وأيضا كم تكون مشاهد المطاردة فائرة لو أن جميع نصرفات المطارد والطريد ظهرت على الشاشة . فالمسافة النائية خارج المكان السينمائي شائعة الوجود في نوعية فيلم « الوسترن » . اذ كيف يكتمل فيلم الوسترن دون منظر تحقق فيه شخصياته في الأفق البعيد مترقبة قدوم البطل أو البطلة ؟

ولا يحتاج المرء لايضاح ضرورة المكان خارج الشاشة في كافة الافلام الا أن يتخيل فيلما دون أية صور مخفأة عن الرؤية . ولو جرى الحدث برمته في نطاق الشاشة ، لأصبح لزاما أن تصمم المداخل والمخارج بحيث لا يصرف حدوثها انتباه المتفرج عن الحدث الرئيسي على الشاشة ، ولكانت عاقبة ذلك أن ينسى المتفرج أى شخصيات لا توجد على الشاشة . ولكن يبدو بديهيا أنه ما دام الجمهور لم يندمج كثيرا مع الشخصيات فقد فشلت القصة من الناحية الجمالية . أيضا كان على بعض الشخصيات في القصة أن تتناسى الشخصيات الأخرى حينما تبتعد عن الشاشة مما يقيد بحدة تطور القصة .

في منظر لا ينسى قرب نهاية فيلم مارتن ريت « هود » (١٩٦٣) يعقد راعي بقر (يؤدي دوره ملفين دوجلاس) عزمه على أن يقدم قطيع بقره لاختبار الكشف عن داء « الظلف والفم » بدلا من بيعه كما كان هود (بول نيومان) يحرضه . وكما تبين أخيرا فإن القطيع يحمل الداء ولا مناص من اعدامه . وعندما تدخل الحيوانات ساحة المجزر من أعلا الشاشة وتهبط ببراعة رأسيا خلال الشاشة ، نسمع تغاءها الجماعى المرتفع . بعدئذ نرى رجال ملفين دوجلاس وهم يطلقون النار عليها . ان معظم آثار اطلاق النار على الحيوانات توجد خارج الشاشة ، وأشلاء المذبحة التى تجرى حتما متروكة للخيال . ومعالجة اعدام القطيع كحادثة خارج الشاشة تخلق التوتر وتزيد اندماجنا فيما يجرى حدوثه . ويشتمل فيلم « المدرعة بوتمكنين » الصامت (١٩٢٥) لسيرجى ايزنشتاين على مشهد رائع - وهو مشهد « سلالم أوديسسا » . الذى تناوله التحليل المستفيض لمميزاته على الشاشة ، التى تنطوى على درجة عالية من المحتوى التشكيلى الشيق . ومن المهم أن نقرر أن الصور خارج الشاشة تلعب أيضا دورا حاسما فى تطوير حدث المشهد .

يدور الفيلم حول تمرد (تأييدا للثورة) يجرى على ظهر المدرعة الحربية بوتمكنين فى سنة ١٩٠٥ . وحينما تتوقف السفينة فى ميناء

أوديسا الصديق وعلى ظهرها البحارة المتمردون ، تخرج القوارب الصغيرة إليها لمرافقتها في الدخول ويتجمع أصحاب التمنيات الطيبة على درجات السلالم المؤدية من الشاطئ إلى المدينة . وفجأة تهاجم قوات الحكومة حشد المتظاهرين على السلالم ، وتجبرهم على التراجع أسفلها حيث تهاجمهم قوات من الفرسان . وتطلق مدافع المدرعة نيرانها صوب القوات الحكومية . ولكن بعد قوات الأوان فلم تتمكن من انقاذ معظم المستقبلين . وينتهي المشهد بإطلاق المدرعة نيرانها على مقر القيادة الروسية التي أمرت بالهجوم .

تهبى اللقطات الاستهلاكية للمشاهد عرضا بهيجا حين تخرج قوارب أوديسا لترافق المدرعة وهي تدخل الميناء . وتزدحم مساحة الشاشة بالكثير من الحركة مع قليل يصرف اهتمامنا وخيالنا بعيدا عن الشاشة . وتوجد قيمة تكوينية جمة فيما يحدث على الشاشة عند هذه النقطة . ونركز انتباهنا على المناظر التي تشكلها القوارب الشراعية طويلا مثلما يتأمل المرء لوحة زيتية . بعد أن تصل القوارب إلى المدرعة يتغير اتجاه الحدث . اذ بينما كان يتجه من قبل إلى يمين الشاشة غالبا ، نراه يتجه الآن نحو الكاميرا أو بعيدا عنها مباشرة .

ويغد البحارة على الشاشة من وراء الكاميرا ، ويلوح المستقبلون على الشاطئ نحو الكاميرا . وحتى ثمار البطيخ التي تنقل من قارب إلى قارب لكي ترص على ظهر المدرعة تأتي من وراء الكاميرا .

هذا التغير في اتجاه الحدث ينبه المتفرجين إلى المنطقة الموجودة خلف الكاميرا . ويبدو الآن أقل يسرا أن يتخذ المرء دور المتفرج على الحدث الجاري بعيدا عنه . ويبدو الآن كأن جزءا من الحدث يأتي من داخل دار السينما ، وهذا الاحساس بمجريات الأمور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد استغراق المتفرجين في الحدث الدرامي .

وحين تبدأ المعركة على السلالم ، يبدأ اتساق التكوين على الشاشة في التبدد . الآن يحل الاختلاط والفوضى محل التكوينات البهيجة والموقف المتباعد اللذين كانا يميزان المقدمة . يتجزأ الحدث وتميز الصور على الشاشة خطوط حادة مائلة .

وعندما يتقدم الجنود لا ترى غير مناظر جزئية لهم فقط . انما
تصور وجوههم ومقاصدهم وهم ينزلون درجات السلالم بخطوات
عسكرية آلية أثناء هجومهم . نفس الشيء مع الذين يهاجمونهم . فنحن
لا نظفر الا بلقطات متجزئة من ردود فعلهم . وتصاب امرأة تصحب
رضيعها برصاصة ، وأثناء سقوطها على الأرض تهز عربة ابنها بشدة ،
فتندفع العربة والرضيع داخلها متدحرجة أسفل الدرجات . وخلال
تدحرجها تتوتر أعصاب المتفرج ارتباعا على مصير الطفل البريء القابع
داخلها .

وعند هذه النقطة ، يسيطر الحدث الجارى خارج الشاشة على وعى
المراء . ويتساءل الجمهور كم عدد الذين أصابهم الرصاص ، وماذا يحدث
فوق ظهر المدرعة ، ومتى تقوم بهجوم مضاد ، وإلى أى مدى اقتربت
القوات الزاحفة - كل الاهتمامات التى نكتنف عناصر خارج الشاشة .

وتستمر قوة الدفع الرئيسية للحركة خارج الشاشة قدما نحو
المتفرج . وهى ترمى الى ادماج المشاهدين فى الحدث وقصرهم على تصور
ما يجرى خارج الشاشة وراء الكاميرا . وفى اللقطة التالية نرى مدافع
المدرعة مصوبة الى عين الكاميرا مباشرة وهى تستعد لشن الهجوم المضاد .
مرة أخرى يجب على المتفرجين أن يركزوا انتباههم على المنطقة الموجودة
خارج الشاشة وراء الكاميرا .

وتنتهى المشاهد بسلسلة من اللقطات التى تتركز حول موضوع
الفوضى والشغب . ففى بادئ الأمر تصب المدرعة نيرانها على ساحة
مسرح اوديسا - حيث يقع مقر القيادة الحربية . وتتعاقب ثلاث لقطات
سريعة لتمثيل أسود تبدو على التوالى جائمة ثم نصف قائمة ثم قائمة
تماما ، كأنها تسجل انزعاجها من العنف والاضطراب اللذين حدثا على
سلالم اوديسا . وتتركنا اللقطة النهائية للمشاهد مع صورة لحالة الفوضى
اذ يملأ الدخان المتصاعد والأنقاض المتطايرة أرجاء الشاشة بعد أن سددت
المدرعة ضربة مباشرة لجدران مقر القيادة الحربية .

وتنبع فعالية الصورة خارج الشاشة من حقيقة أن جمهور المتفرجين
(فى تصوره) يمدّها بموقعها وطابعها . وفوق هذا ، أن ما هو خارج
الشاشة بالنسبة الى لقطة أو أكثر يصبح غالبا على الشاشة فى لقطات

تالية • وفى هذه الحالة ، يمكننا القول ان الكاميرا تكشف بطريقة استرجاعية ما كان بعيدا عن الشاشة وتكشف معه أيضا موقعه وخصائصه المميزة •

ولهذا ، لا يكفى لكى تحلل تأثير ما هو خارج الشاشة أن نحدد هوية ما يحدث خارج الشاشة عند أى نقطة فى الفيلم • بل يجب علينا أيضا أن نتحرى تلك العلاقة الحيوية بين ما تصور المتفرجون حدوثه خارج الشاشة وما حدث بالفعل • وأقوى المؤثرات الجمالية ينجم بعضها من تلك العلاقة القائمة بين ما يتوقعه الجمهور وما يتكشف له فيما بعد •

ويزخر فيلم بولانسكى « طفل روزمارى » (١٩٦٠) بتكشفات استرجاعية من هذا القبيل • وفى أحد المناظر ، تبدو روزمارى (وتلعب دورها ميا فارو) فى خطر على يد عصابة شريرة من الناس يسكنون فى شقة مجاورة لها • وفى المنظر الختامى المروع ، تخترق طريقها داخل تلك الشقة (خارج الشاشة حتى هذه النقطة) لتكتشف وكر سحرة يحتفلون بميلاد طفلها الرضيع (الذى يظنونه من نسل الشيطان) ولأن المنظر ذروة الكثير من الأحداث المتخيلة خارج الشاشة ، فإن تأثيره بالغ فى النفس •

وقد تستخدم التكشفات الاسترجاعية أيضا لتبين للجمهور أن ما تصور وجوده خارج الشاشة لم يكن بالفعل هناك • فالتوتر المضنى يتخلق فى فيلم الرعب عندما تسمع بطلته صوتا ما فتتوجس خيفة من وجود شخص لا تراه ، ثم تشق طريقها فى حذر نحو الخطر المحتمل • وحين تكشف الكاميرا فى النهاية أنه مرة يتنفس الجمهور الصعداء • وفى كثير من أجواء الأفلام المرعبة يهيم مثل هذا التكشف الاسترجاعى فرصة لا غنى عنها للتنفيس والارتياح من مناظر الرعب •

حركة الكاميرا وحركة الجسم المصور

الكاميرا الثابتة والمتحركة :

يستطيع المرء عند تصوير موضوع ما أن يحرك الكاميرا أو يبقيها ثابتة فى مكانها • وتشتمل الامكانيات التعبيرية للكاميرا الثابتة على الحركة الأفقية (أى بانورامية) حيث تتحرك الكاميرا حركة مستقرة مستمرة عبر

مكان أو شيء ، وعلى الحركة الرأسية ، حيث تتحرك الى أعلا وإلى أسفل لكي تسجل موضوعها ، وعلى تركيبات من هاتين الحركتين (أفقية/ رأسية) .

يحتوي فيلم لوى بونويل « قريستانا » (١٩٧٠) على لقطة تبدأ بحركة أفقية على واجهة مبنى قديم وتتطور الى حركة رأسية هابطة الى أسفل حيث يوجد اثنان من الشباب في ميدان تحته . وتتناقض هذه الحركة الأفقية / الرأسية على الواجهة الصماء الجامدة لمبنى عتيق مع حال الشباب المستخفة التي لا تهدأ .

وتستطيع الكاميرا المتحركة أن تسيّر للأمام والمخلف ، لليمين أو اليسار لتقدم رؤيتها للموضوع . وهذه الحركات للأمام وللخلف خلال مكان ما تعطي المتفرجين خداع التحرك داخل المكان على الشاشة . وهذا الاحساس بالحركة يعطي المكان السينمائي الكثير من خصائص المكان في الهندسة المعمارية . فالكتل الموجودة في مبنى جيد التصميم فنيا وزعت لكي يتلقى المرء عندما يجول في رحابه ، سلسلة من الخبرات المرئية المتكاملة .

والكاميرا التي تتجه يمينا أو يسارا بمحاذاة موضوع ما تتمتع بإمكانيات فنية مختلفة الى حد ما . فالمكان المسطح على الشاشة - كسريط منبسط - الذي ابتدعه جان - لوك - جودار في أفلام مثل « عطلة نهاية الاسبوع » (١٩٦٨) أو « واحد + واحد » أو « تعاطف مع الشيطان » - (١٩٦٨) و « ريج من الشرق » (١٩٦٩) و « كل شيء على ما يرام » (١٩٧٢) - حصل عليه باستخدام كاميرا تتحرك الى اليمين أو اليسار في مسارها .

وتنتج الكاميرا المحمولة فوق عربة أو أية منصة متحركة أخرى نوعا من حركة الكاميرا يعطي رؤية سلسلة للحدث بحيث لا ينصرف انتباه المرء نحو الحركة أو ينشغل بها عن متابعة الحدث . وفي العادة تعطي الكاميرا المحمولة على اليد رؤية للحدث مهزوزة غير مستوية . ويجعلنا هذا المظهر المضطرب أو المرتعش الذي تولده الكاميرا المحمولة على اليد منتبهين للحدث ويمنعنا احساسا بالتواجد هناك . ومع ذلك لا تكون الصورة الناتجة عن كاميرا محمولة على اليد طبيعية أو واقعية النزعة اذا ما قورنت برؤيتنا اليومية للأشياء . فان ادراكنا يتكيف بطريقة عادية ونحن نتحرك ، لكي يعطي رؤية سلسلة للعالم من حولنا .

واحد المؤثرات الجمالية العديدة التي يمكن الحصول عليها بالكاميرا المحمولة على اليد نجده في فيلم برناردو برتولوتشي « الملتزم » (١٩٧١) فقد صورت المطاردة المحمومة في دروب الغابات التي تنتهي بجريمة القتل الوحشي للشخصية التي يؤديها دومينيك ساندا - صورت بالإيقاعات والمظاهر المهتزة التي نحصل عليها عادة بالكاميرا المحمولة على اليد . فالعالم الفوضوي المضطرب الذي صور بهذا الشكل ملائم للمنظر المرعب .

والحركة في الفيلم وظيفة من وظائف الأجسام المتواجدة فيه يمثل ما هي وظيفة الكاميرا . فالأجسام الحية وغير الحية التي يعمر بها الفيلم تستطيع ، كما في الحياة ، أن تسقط وتدور وترجرج وتتلوى وتطير وتعم وتتحرك بطرق أخرى في علاقات متغيرة بالكاميرا .

ويمكن عقد مقارنة توضيحية بين حركتي الكاميرا والجسم بالاستعانة بكل من فيلمي شيرلي كلارك « الكبارى النوارة » (١٩٥٩) وبروس بيلي « شوارع كاسترو » (١٩٦٦) إذ تحرك كلارك كاميرتها لتصور كبارى نيويورك بطريقة تضيئ جمالا على هذه الأجسام الساكنة الجامدة . وتبلغ كاميرتها حدا من النشاط والحيوية تبدو معه الكبارى كأنها تتحرك . على النقيض ، يستعمل بيلي كاميرا ثابتة لكي يستعرض أدقيا ورأسيا مواطن الجمال في حركات الأشياء الفعلية بأحد شوارع كاليفورنيا الشمالية .

وفيلم رينيه « ليل وضباب » الذي سبقته مناقشته في معرض التعبير عن انطباع الماضي بتبادل الملون والأبيض / أسود - يستخدم حركة الكاميرا لتجسيم هذا الانطباع . فالصور الثابتة للظروف والوقائع والناس التي التقطت أيام استعمال معسكرات الاعتقال - متراصة الوضع مقابل لقطات للمعسكرات في الوقت الحاضر الذي تدور فيه الكاميرا باستمرار . ويقصد من تأثير هذا التناقض أن يتراءى الماضي وكأنه متجمد ، ميت ، ساكن لا حياة فيه بينما يتراءى الحاضر حيا ، ذا ثم التدفق ، متجدد الشكل .

والمعنى المتضمن هو أن الحاضر يتعذر الإمساك به كالماضي . فانسيابية الحاضر هذه ترتبط بما يعلن في الحوار صراحة - وهو أننا لا نعرف الحاضر خيرا مما نعرف الماضي : تماما كما ننسى ما حدث بالأمس في تلك المعسكرات ، فأننا نخفق أيضا في ادراك وجود القتلة السفاحين في أزماننا وأماكننا ذاتها .

ويوظف فيلم « ليل وضباب » كاميرا ثابتة لتحقيق ميزة جمالية أيضا . اذ يبنى الفيلم ايقاعا لحركته الأفقية والراسية نعتاده . فهناك منظر في سياق الفيلم يبدأ بلقطة نموذجية لاستعراض أفقى - رأسى يجرى فى هذه المرة على كومة شعر آدمى . ولكن الكاميرا تغير ايقاع حركتها هذه المرة مواصلة حركتها الرأسية أعلا فأعلا لتكشف أن الشعر الأدمى المكوم ليس كما نوهمنا ، كومة بل شئ أشبه ما يكون بجبل ، ونذكر الى أى مدى يمكن أن يكون أسلوب الكاميرا التسجيلي خداعا ، لأن ايقاع الحركة الذى يستخدمه هذا المنظر ثم يتخلى عنه هو النمط اللاتق لعملية التسجيل .

اننا نأتى الى فيلم نتوقع معه أن موضوعا مثل ظاهرة معسكرات الاعتقال يمكن تسجيله . ويشكك فيلم « ليل وضباب » فى افتراض عميق الغور حول معرفتنا بالماضى . ذلك أن المعرفة بظاهرة غائبة مثل المعسكرات النازية تستمد مصدرها من أفعال مثل زيارة اطلالها والرجوع الى وثائق مثل التسجيلات وتقارير شهود العيان والصور الفوتوغرافية والأفلام المتحركة التى أنتجت وقتذاك . ويتألف فيلم « ليل وضباب » بأكمله من عملية استطلاع فاحص لتلك المصادر المألوفة لمعرفة الماضى . وتغدو المعالجة ، كما فى حالة فحص الكاميرا الثابتة للمستندات والاطلال ، من الشكل التسجيلي المعهود . ولكن عندما يمر جمهور متفتح العقل بتجربة الفيلم فانه يخرج بانطباع أن الحقيقة الكاملة للمعسكرات قد غابت عن ناظره .

(ب) الحركة السريعة والبطيئة :

ان الحركة التى تصور بسرعة أكبر من معدل ٢٤ كادرا فى الثانية ثم تعرض بسرعة عادية سوف تغطى التأثير المسمى بالحركة البطيئة والعكس صحيح تماما بالنسبة للحركة السريعة على الشاشة . والحركة البطيئة قدرة على جذب الانتباه الى الحركة ذاتها ، والانتباه المركز على الطابع المميز لحركة ممثل يقلل الى حد ما من اهتمامنا بما سوف تنجزه هذه الحركة .

وفى نهاية فيلم « بونى وكلايد » يعرض سقوط كلايد بارو والرصاص يخترم جسده - بالحركة البطيئة . ويبدو سقوطه ذا أهمية أعظم مما لو كان قد صور بالسرعة العادية . اذ يرتبط استخدام الحركة البطيئة بالفكرة السائدة فى الفيلم وهى : أن بونى وكلايد شخصيتان أسطورتان فوق مستوى البشر .

التوليف

اللقطه هي ما ينتج عن تشغيل الكاميرا دفعة واحدة - أى ما تراه العين منذ لحظة أن تدار الكاميرا الى أن توقف . ويتم الانتقال بين اللقطات وتوظيفها الماهر لأغراض أخرى بواسطة التوليف (ويسمى أيضا التقطيع) الذى يمكن اجراؤه بنقلة قطع مباشر أو بأنماط عديدة من نقلات القطع التدريجى .

(أ) نقلات القطع المباشر :

فى نقلة القطع المباشر تحل على الفور صورة محل صورة معطاة . ويمكن أن يستخدم القطع المباشر لاحتلال موضوع معين محل آخر داخل منظر أو لتغيير المناظر الى زمان أو مكان مختلف تماما .

فى فيلم لوكينو فيسكونتى « الموت فى فينيسيا » (١٩٧١) تربط نقلات القطع المباشر بين لقطات لحاضر الفيلم فى فينيسيا ومناقشات حول طبيعة الفن جرت منذ زمن مضى فى ألمانيا . فالنقلات مفاجئة تماما ويشعر المرء بأنه يزج به فى مواقف غير مألوفة . وتؤدى فجائية القطع الى صعوبة التكيف مع الزمان والمكان الجديدين . . وهذه اللقطات الاسترجاعية (فلاش باك) المولفة فى سياق الفيلم ذكريات لمجاذلات اليمه تقفز الى ذهن بطل الفيلم بطريقة مشابهة للطريقة التى تقفز بها على الشاشة امام أعيننا . وفى حالة هذا الفيلم ، لم تكن نقلات القطع البطيء أو غيره التى يتهيا فيها المتفرج جيدا للانتقال الى الماضى لتجى . قوية التأثير بمثل ما جاءت به الطريقة المستعملة .

وعلى أية حال ، فإن معظم نقلات القطع المباشر تمتاز بالتنوع الذى أجسد اعداده حيث يعطى الحوار أو العناصر المرئية فى نهاية احدى اللقطات مؤشرا لما يأتى فى اللقطه التالية .

ومن الممكن طبيعيا اجراء قطع على لقطة تقترب جدا من اللقطه السابقة عليها . وعندما ينفذ هذا النمط من أنماط الانتقال يبدو تدفق الأحداث متواصلا بغير انقطاع . وعموما ، تسهم نقلات القطع المباشر التى أعدت جيدا فى توكيد وحدة الفيلم .

صيغة أخرى للقطع المباشر هي القطع القافز حيث يستبعد جزء من الحدث ويرى المرء جزءا فحسب من واقعة جارية . ومعظم الافلام

تصور أجزاء فقط من حركات مثل المشي أو التكلم أو الجرى أو العراك
اذ ليس ضروريا أن يرى كل خطوة لكى يلم بمعنى واقعة بأكملها . ومع
هذا يحذف القطع القافر الكثير جدا من حدث ما الى حد أن يصبح الحذف
هو الواقعة المهيمنة : مثلا فى اللقطة رقم « ١ » تبدأ شخصية فى
الاستدارة الى اليمين ببطء ، فى اللقطة رقم « ٢ » استدارت الشخصية
تماما وفى الجية الأخرى من الحجرة . رد الفعل المعهود من المتفرجين هو
ان شيئا ما قد استبعد . وقد تصبح المطاردة الكوميديّة مضحكة الى حد
لا يعقل لأنها على وجه الدقة استبعدت الكثير جدا من الحدث . وفى
الرواية الخيالية (الفانتازيا) يمكن أن تضى سلسلة من نقلات القطع
القافر سمة غير طبيعية على الوقائع الجارية .

(ب) نقلات القطع التدريجى :

تتخذ نقلات القطع التدريجى أشكالا متنوعة . أحدها هو
« التدرج » الذى تختفى فيه الصورة على الشاشة بالتدرج (اختفاء
تدرجى) أو تظهر عليها بالتدرج (ظهور تدرجى) وقد شاعت فى
وقت من الأوقات عادة أن تعالج المواقف التى تتسبب عنها مشاكل (كما
فى حالة منظر رومانسى قد تثير الحادثة المنطقية التالية بعده مشاكل مع
الرقيب) بمجرد الاختفاء تدريجيا وترك كل شىء لخيال المتفرج .

ومن أساليب القطع التدريجى التى شاعت فى بواكير نشأة
الفيلم ولم يعد يرى اليوم الا من حين الى آخر أسلوب « التداور » . وفى
هذا التكنيك تنسع مساحة دائرة على شاشة سوداء (ظهور دائرى)
لتسفر عن منظر ، أو تنكمش (اختفاء دائرى) حتى تنطمس معالم
المنظر ، وتعود بعده سوداء . ولقد استخدم أسلوب « التداور » فى
الفيلم التعبيرى المذهب « عيادة دكتور كاليجارى » (روبرت فينيه ،
١٩١٩) اذ توجد على مدى الفيلم نماذج دائرية ترمز الى التشوش
والبلبل . وحيث افتتح واختتم التداور مشهد كارنيفال سعيد كان
يولد شعور كامن بالتشوش والفوضى . وفى هذه الحال استخدم التداور
لكى يضاعف بحذق وبراعة التوتر المتولد من قبل فى الفيلم .

و « المسح » تكنيك للتوليف التدريجى حيث تتحرك ، عموما ،
صورة جديدة عبر الشاشة فى ببطء ، فتزيج حافتها الأمامية الصورة
السابقة تدريجيا . ومع أن هذا النمط من الانتقال يتسم بالوضوح
والإقحام تقريبا الا أنه يمكن استغلاله لتقوية احساس بالحركة . واحدى

الطرق التي ينجز بها ذلك هي القطع على جسم متحرك ، وتحريك « المسح » في نفس الاتجاه حتى يواصل الحركة على الشاشة . وطريقة « المزج » قطع تدريجي يستعمل كثيرا لتدعيم وحدة الفيلم . وفي هذه النقلة تتلاشى الصورة السابقة تدريجيا من على الشاشة بينما تحل الصورة الجديدة محلها تدريجيا أيضا . وبما أن كلا الصورتين مرئيتان في آن واحد فثمة نزعة غالبة الى عقد مقارنة أو مقابلة بين الاثنين .

وقد توسع فيلم « عرض الفيلم الأخير » (بيتر بوجدانوفتش ، ١٩٧١) في استخدام تكنيك « المزج » كعامل توحيد . والمزج النهائي في الفيلم أروع صوره اذ يرغب سوني (ويؤدي دوره تيموثي بوتومز) في أن يرحل عن بلدته الكثيبة الخائقة - أنارين - بعد أن تراكمت على رأسه النوازل المحيطة ومن بينها وفاة من في منزلة أبيه وفسخ زواجه والموت الطاريء لصديق له أصم وأبكم . ولكنه لا يستطيع الرحيل ويستأنف علاقته الغرامية بامرأة متزوجة في منتصف عمرها . ويشعر المرء بأنه لن يرحل أبدا عن البلدة وأن عيشته سوف تغدو رتيبة كثيبة منغلقة الى حد فظيع ، ترى لقطة لسوني ممسكا بيد السيدة في رضى سلبى بليد بموقفه - تمتزج في لقطة لنشارع الرئيسى ببلدة أنارين . وقد أغلقت أبواب مقهى وداره السينمائية . فالمزج هنا يضع الصورتين معا أمامنا ويفرض بفعالية عقد مقارنة بين حياة الرجل وحياة بلدته .

صيغة أخرى أيضا للقطع التدريجي هي « التراكب » . وللحصول على صيغة الانتقال هذه يتكرر بعد عملية القطع جزء من حدث سبق عرضه قبلها . وترمى هذه الحيلة من حيل التوليف الى فصم احساسنا بالاستمرارية ، وتصدمنا باصطناعيتها لأنها تحيد عن خبرتنا بالحدث في حياتنا اليومية .

ويحتوى فيلم آيزنشتاين « أكتوبر » (١٩٢٨) على أمثلة كثيرة من هذا الأسلوب للتوليف . ففي المشهد الشهير للكوبرى المتحرك ، تستخدم التراكبات للتعبير عن فكرة أن الثوار ضحايا أبرياء في الثورة . اذ كما يبدأ المشهد ، تطلق قوات الحكومة النار على مجموعة من الثائرين الذين يهرعون عبر كوبرى متحرك للنجاة بأرواحهم من الهجوم الغادر . وبينما ينفتح الكوبرى المتحرك ببطء ، يطلق الرصاص على حصان أبيض يجر عربة مقفلة . يتعثر الحصان ويسقط قرب منتصف الكوبرى . ثم نرى السقوط من زاوية مختلفة ثم مرة ثانية ، الحصان وهو يتعثر . بعد ذلك ، يقطع الفيلم على امرأة بورجوازية تحطم أحد أعلام الثوار .

يعقبها قطع مرتد للوراء الى منظر جانبي للحصان المتهاوى فى تراكب .
أقل (أى اقصر) من اللقطة السابقة . وينتقل القطع التالى الى جماعة
من النسوة يهاجمن أحد الثوار . والقطع الأخير الى لقطة للحصان بعد
سقوطه . وفى وقت لاحق بالمشهد يستخدم التراكب مرة أخرى عندما
يعرض الحصان وهو معلق فى وضع مخوف بالخطر كلما تحرك جانبا
الكوبرى الى ذروة ميلهما . ثم وهو يهوى فى الماء أسفله . . بعدئذ
تعرض اعلام الثائرين عندما يلقى بها فى النهر . ونرى فى اللقطة
التالية الحصان مرة أخرى يصطدم بالماء . وأخيرا نرى صحيفة كانت
بحوزة أحد الثوار تغوص تحت سطح الماء فى النهر .

ونظرا لأن الحصان فى هذا المشهد المتعلق بالثوار قد عرض بوضوح
ملحوظ فأننا نقرنهم بسوقفه منهم كمتفرج يرى خارج نطاق الثورة .
ومن خلال المقارنة باستخدام التراكب للتوكيد . أمكن توصيل احدى
الأفكار الرئيسية لهذا الفيلم الى مشاهديه .

(ج) الانتقال بدون القطع :

الى جانب أنماط التوليف التى سبق ذكرها والتى تتضمن نقلات
القطع . توجد صيغ انتقال أخرى لا تتضمن أى قطع . فالاستعراض
الحافظ « - وهو حركة أفقية سريعة جدا من جسم أو مكان الى آخر -
يخلق ضبابية يمكن أن تكون مكافئة لنقلة القطع .

ولقد قام أورسون ويلز بكثير من الانتقالات فى فيلمه التليفزيونى
« ينبوع الشباب » (١٩٥٨) مستخدما الاستعراض الحافظ بين المناظر .
وقد أدت نقلات الاستعراض الحافظ فى هذه الحكاية المسرحية جدا وغير
الحقيقية عمدا مهمتها جيدا . وربما خلق استخدام أشكال التوليف الأخرى
التي كانت تستطيع أن تنجح فى اخفاء الانتقالات بين المناظر - شعورا
بالواقعية . وكان حريا بهذا الشعور أن يصطرح مع سمة اللغو والثرثرة
البادية فى ثنايا العمل .

(د) أساس القطع :

هناك عدد لا يحصى من العوامل التى تبعث على التوليف . من
أبرزها وضوحا فى الحال ما يلى : توفير التنوع . تغيير المناظر حينما
تستدعى الحكاية ذلك . التخلص من الأجزاء غير المرغوبة بالحدث . اقامة
علاقات درامية أو مثيرة لا تيسر بغير ذلك بسبب قصور امكانيات الممثلين

والمعوقين (كما هو الحال عندما يخلق التوليف الايهام باندفاع البطل في
عنف نحو منحدر النهر في حين أنه في الواقع بعيد تماما عن منطقة
الخطر) .

أما أبرع استعمالات التوليف فهي التي تجعل منه إحدى الوسائل
الجمالية للفيلم . وسوف نتدارس هذه النواحي الأكثر فنية للتوليف
فيما يلي : -

١ - توليف الاستمرارية :

قد يعين التوليف على بناء الاستمرارية أو الاحتفاظ بها . كما يمكنه
أيضا أن يعطل هذه الاستمرارية . وقد تكون نقلة القطع واضحة ، بل
صارخة جافية أو قد تكون متوارية نسبيا عن انتباه المتفرج . وتشتمل
الدوافع الداعية للاحتفاظ بالاستمرارية على ضمان تدفق الحدث وإيضاح
مواقع الأشياء والاتجاهات التي تتحرك إليها . ويحتفظ بالاستمرار إما
بمناقضة أو مقارنة ما يأتى في نهاية لقطة ما بما يأتى في بداية اللقطة
التي تليها .

تمة أسلوب مألوف للتوليف يقوم على أساس التماثل بغية الحفاظ
على الاستمرارية هو « القطع على الحركة » . وهذه الطريقة تقتضى من
الممثل أو الشيء أن يؤدي حركات متماثلة قبل القطع مباشرة وبعده مباشرة
ويتعين أن تكون هذه الحركات من نوع يسترعى انتباه المتفرج بطريقة
مؤكدة تقريبا . يجب أن تكون حركات في نفس الاتجاه أو من نفس النوع
أو ذات مشابهاة أخرى - وعملية القطع على هذه الحركات المتماثلة تزيد
من احتمال أن يغفل المتفرج عن القطع بينما يبقى انتباهه متابعا سريانا
للحدث .

ويكثر الفيلم السياسى « زد » (١٩٦٩) للمخرج كوستا - جافراس
عن استخدامه أسلوب القطع على الحركة لكي يكفل سريان الحدث في منظر
يواجه فيه القواد الفاسدون مدعيا عاما عنيدا صعب المراس يهدف الى
استجلاء الحقيقة . . نفس الأسئلة تلقى على كل قائد يمثل أمام المدعى
العام . ويعطى القطع السريع الموقوت على حركاتهم المتماثلة درجة عالية
من الاستمرارية لسياق المشهد . وتصبح الطريقة التي تندفق بها أجوبتهم
على أسئلة التحقيق كناية مرئية عن طابع مراوغاتهم الذي دبروه
مسبقا .

أما فيلم كريس ماركر «الرصيف الحجري» (١٩٦٣) وهو قريبه
في أنه مؤلف بأكمله تقريبا من صصور فوتوغرافية ثابتة ، وذو فكرة
رئيسية من الخيال العلمي ، وشخصيات ممن تجسد اشتاتا من حياة الشخصيات -
يستخدمون الصور الثابتة التي ترجاع الماضي .

وتوفر الصور الثابتة مادة العالم البائد الذي يبحثون عنه . ومع
أن المتفرجين يجابهون سلسلة من الصور الثابتة طوال الفيلم فيبدأ عدا
مشهدا واحدا قصيرا فانهم رغم هذا يتلقون احساسا قويا بالحركة من
خلال نقلات القطع المتوالية من صورة الى أخرى . ويأتي المنظر الوحيد
الذي تحدث فيه الحركة في نهاية سلسلة من لقطات رشيقة لامرأة نائمة
حينما تطرف عينها مفتحتين . وبعد انقطاعهم عن كل شيء الا الصور
الثابتة . يفاجأ المتفرجون على نحو نموذجي بوجود شخصية تتحرك
ويدركون كيف تقبلوا تماما الايهام بالحركة .

والقطع من خلال فكرة رئيسية طريقة أخرى لتحقيق الاستمرارية
ففي فيلم نيكولز «الخروج» كان قطع الاستمرارية معبرا عن تنبسه
الشخصية الرئيسية للعالم من حولها . انه أول صيف يمر على (بن)
بعد تخرجه من الكلية . .

ويتضح شعوره بالاعتراب من خلال التوليف . اذ يتضمن أحده
المشاهد مناظر بمنزل أسرته متداخلة القطع مع مناظر للقاءات (بن)
الليالية مع مسر « روبنسون » لخلق تيار استمرارية سلسلة . نرى لقطة
يقفز فيها (بن) فوق طوق من المطاط في حمام سباحة أبويه ، تخطي
مكانها للقطعة أخرى له وهو يقفز على سرير وبين ذراعي مسر « روبنسون »
المرحبتين . وهذه بدورها تخطي مكانها للقطعة له وهو يخلق ذقنه بينما
يحاول أن يشرح لأمه أين يقضي ليلته . فالتأثير مضاعف : الفكرة الرئيسية .
الرئيسية توحد اللقطات والتوليف يعبر جيدا عن الفكرة الرئيسية .

ويستطيع الصوت أيضا أن يخدم كأساس لوصل اللقطات . وكثيرا
ما تؤدي الموسيقى وظيفة جسر عابر فوق الانتقالات . وفي هذا النمط
من التوليف تستمر فكرة موسيقية من منظر الى المنظر التالي ، ولو أن المنظر
قد يكون من زمان أو مكان مختلف . ففي فيلم «الخروج» تستمر
موسيقى سيمون وجارفونكل دون انقطاع بينما (بن) ، في لقطة بعد
أخرى ، يسابق الريح في طرقات كاليفورنيا بحثا عن الفتاة التي يحبها .

هنا تضيف الموسيقى وحدة على ما يمكن بدونها أن يصبح سلسلة من اللقطات المتكررة (بن) فى سيارته على الطريق .

وأحيانا يستخدم الحوار المتراكب لتنعيم انتقال صعبة إبان المحافظة على تدفق الأحداث . وفى عدة مناسبات بفيلم « هوريل » يسمح رينيه لحوار منظر أن يقتحم المنظر السابق عليه . فى مبدأ الأمر . يتعذر على الجمهور فهم الصلة بين ما يقال وما يرويه . وحالما يتمكنون من تحديد شخصية الذى يتكلم وأين ومتى . يكون المنظر الجديد ، بمرئياته وصوته المتزامنين ، قد بدأ .

كما يمكن أن يكون عدم التماثل أيضا مصدر توليف فعال . وفى مثل هذه الأحوال يمدنا التناقض بالجسر الذى يجتاز القطع . وفى فيلم « الأب الروحى » (فرانسيس فورد كوبولا ، ١٩٧٢) يربط التناقض سلسلة من نقلات القطع للخلف وللأمام بين حفل تعميد الطفل وكمين تسفك فيه الدماء . فمواظ الأب الروحى التى يلقيها خلال طقس التعميد ، فى تناوبها مع الأنشطة الإجرامية التى تمارس بأمره فى مكان آخر . تؤكد النفاق الذى يتطلبه منصب الجاه والسلطان الجديد الذى يتجواه .

٢ - توليف اللااستمرارية :

اللااستمرارية كوسيلة لربط اللقطات لها أيضا فوائدها الجمالية إذ يخلق توليف اللااستمرارية تغييرا ملحوظا فى منحنى أو أكثر من منحنى الحدث فى الفيلم حيث يتبدل المنظر فجأة الى مكان أو زمان ما مختلف . وتبدو الأحداث متقطعة أو مفككة الاوصال بمعنى الكلمة .

تكنيك آخر للتوليف معروف باسم « سوء أو عدم التوافق » يمدنا بميكانيزم جاهز لتحقيق اللااستمرارية . ويمكن تنفيذ سوء التوافق (بين لقطات فى مشهد) فيما يخص عمليا أى قسمة من قسّمات الحدث فى الفيلم : الاتجاه الذى يتحرك فيه الحدث أو موقع الأشخاص والأشياء فى تنسيق المنظر ، أو السرعة التى يتحرك بها الأشخاص والأشياء ، أو حجم وشكل ولون وضخامة وتركيب وصوت الأشياء . وحيثما يملئ سياق الفيلم أن يكون أحد ملامحه مربكا يثير الحيرة أو حتى غير مترابط يصبح توليف اللااستمرارية هو الحل الفنى الصحيح تماما .

تصور مشهدا يجرى فيه ما يلى : -

١ - ممثل فى مواجهة يمين الشاشة يتحدث الى ممثل آخر
(غير مرئى) .

٢ - الممثل الآخر ، وحيدا وفى مواجهة يمين الشاشة ايضا ، يرد
التحية ويبدأ فى محادثة الممثل الأول .

٣ - يجيب الممثل الأول على ملاحظاته وهو يواجه مرة اخرى يمين
الشاشة . مثل هذه السلسلة من المقطعات سيئة التوافق تربك المتفرج .
وهى تبدو كذلك لأن التوليف يستخدم عادة لاعطاء الحدث على الشاشة
سمة مماثلة لما يجرى فى الحياة اليومية .

وتصور ايضا سلسلة أخرى من اللقطات :

١ - مجموعة من ثلاثة رجال من بينهم نجم الفيلم واقفا على
اليسار .

٢ - لقطة قريبة للنجم وهو الآن على اليمين . فاذا لم يوجد شيء
فى العناصر المرئية أو الحوار يشير الى سبب لهذا التبديل فى موقع
النجم ، ولد مثل هذا التوليف « لا استمرارية » تثير التشبث
والفوضى تماما .

فى فيلم جان - لوك - جودار « اللاهث » (١٩٥٩) مشهد مطاردة
يتضمن سلسلة من سوء التوافقات فى اتجاه الشاشة . يظهر بطل الفيلم
(يودى دوره جان بول بلموندو) فى مطاردة بالسيارات مع رجال
البوليس . عند احدى نقاط المطاردة يكون اتجاه سيره يمين الشاشة
ولكن البوليس يطارد بلموندو بالاتجاه يسار الشاشة . ولهذا ، لا توافق
حركته - أى البطل - حركة مطارديه - فهناك عرف متبع يحكم تصوير
الاتجاه فى أفلام كثيرة (والذى ينتهكه هذا المشهد فى فيلم « اللاهث »)
هو أن يتحرك المطارد (بكسر الراء) والمطارد (بفتح الراء) معا فى نفس
الاتجاه . ولتحقيق هذا التوافق فى اتجاه الشاشة ، تراعى قاعدة
ال ١٨٠ ° : فالكاهيرا عند تسجيلها حركات المطارد والمطارد تبقى على نفس
الجانب من الشارع عندما يمر الاثنان ، فهى لا تتجاوز خطا وهميا بزاوية
ال ١٨٠ ° . يمتد فى منتصف الشارع . وفى فيلم « اللاهث » تظهر أمامنا
سيارة بلموندو من أحد جانبي الشارع متجهة الى اليمين وهى تمر

بجوار الكاميرا • بعدئذ تعبر الكاميرا الشارع (وبهذا تعبر خط ال ١٨٠ °)
وتصور رجال البوليس مسرعين (الى اليسار) على موتوسيكلاتهم في
اثر بلموندو •

ويحتوى « اللاهت » سوء توافقات أخرى • ففي سلسلة لقطات
حيث يسير بلموندو نحو دورة مياه ، يتحقق سوء التوافق بحذف أجزاء
من الحدث • وهذا المؤثر التوليفى هو نقلة القطع القافر الذى سبق
ذكرها • وسوف نتحرى بالتفصيل الفوائد الجمالية للاستمرارية فى
اتجاه الشاشة وفى تصوير الحدث عند مناقشة أسلوب جودار فى
التصوير بالكاميرا •

٣ - التوليف البيانى (للجرافيكى) :

استنبط بعض المخرجين من أمثال المخرج الروسى المعلم والمنظر
سيرجى آيزنشتاين نظما متقنة للتوليف تركز على التراكيب البيانية
- أى التكوينات ذات البعدين التى تشبه كثيرا تكوينات التصوير الزيتى
والتي تتعامل مثلها بخصائص مثل التوازن والتناسب والتناسق •
ويربط التوليف البيانى اللقطات على أساس النماذج ذات البعدين التى
تحتويها •

فى مشهد « سلالم أوديسا » بفيلم « المدرعة بوتيمكين » يصور
آيزنشتاين القوات العسكرية وهى تدفع الناس أسفل السلالم بطريقة
موقرة لتوافق الخصائص البيانية للسلالم • وتتسم حركات الجنود
بخطوها الآلى وهم سائرون فى تشكيلات - بإيقاع ونظامية أشبه بمسافات
السلالم مما يتناقض مع حال الاضطراب والفوضى التى انتابت الجماهير
الهاربة • وتوليف القطع بين هذه الحركات المختلفة بيانيا يؤكد بصورة
مرئية عنف الصراع المعروض •

وعند احدى النقاط فى الهجوم يصاب طفل بالرصاص فتحمله أمه
نحو الجنود الزاحفة متوسلة اليهم أن يتوقفوا - وبينما هى تقترب منهم ،
تسقط ظلالهم عبرها ثم تموت تحت ظلالهم • وكلما واصل الجنود
سيرهم ، تغدو ظلالهم خطوطا مائلة قاسية تقطع عرض الشاشة ، لتربط
رمزيا بين اطلاق الرصاص على المرأة وهى تحمل طفلها وعمليات القوات
المسلحة ضد المتجهرين •

وفى وقت لاحق من الهجوم تصاب المرأة التى تجر عربة الطفل بالرصاص . وتشكل حركة دائرية من رأسها . والتى تعكس شدة انفعالها بالألم - أساس توحيد لتوليف سلسلة اللقطات التى تنتهى بسقوطها وبالفقرة الشهيرة لاندفاع عربة الطفل متخبطة فى درج سلالم أوديسا - وقبيل أن تكتمل حركة رأسها الدائرية يتم القطع على لقطة قريبة لعجلات العربة ، فتطفئ أشكالها الدائرية على الشاشة . وفى قطع مرته الى الأم تظهر رأسها وهى تستكمل حركتها الدائرية . ثم يتم قطع على لقطة قريبة جدا ليديها وهما قابضتان على خصرها حيث أصيبت . وتحيط يداها بأبزيمية حزام مستديرة وهى تنلوى من الألم . وتتماثل حركاتها خلال هذه السلسلة من اللقطات تماثلا إيقاعيا يجعل منه رباطا آخر فيما بينها .

لقد استأثر اصطلاح « مشهد » بمكانة رئيسية فى اللغة المستخدمة لوصف التوليف . ومع أن اصطلاح « التوليف » يحتل بعض الغموض . فانه يمكن الاعتماد به حين نشير الى تصوير حدث كامل ، أعني تسلسلا من الوقائع له بداية ووسط ثم نهاية . ومع أن المشهد يتطلب التوليف عادة الا أنه غير لازم - ففيلم أورسون ويلز « لمسة الشر » مثلا يحتوى على مشهد فى لقطة عامة بسيطة تفتتح الفيلم .

وحيث يلعب التوليف دورا بحق . يمكن تعريف المشهد على أنه سلسلة من لقطات ترابطت لتكون كلاً ينشئ حدثاً أو موقفاً أو عازقاً ما ثم يطوره ثم يحمله بعدئذ الى ختام . واللقطات التى تؤلف مناظر سلالم أوديسا فى فيلم آيزنشتاين « المدرعة بولتمكين » تنشئ مشهداً . فهو يقيم صراعاً بين القوات الزاحفة وجموع الناس ، ثم يطور الموقف الى هجوم شامل ثم ينتهى بدفع الناس من على السلالم ورد المدرعة عليه . ومع أن الحدث يستمر باستعدادات المدرعة لشن هجوم على جيش القيصر ، فان جمهور المتفرجين يحس بأن الموقف الاستهلالى قد بلغ نهايته .

٤ - التوليف التشكيلى :

يربط التوليف التشكيلى بين اللقطات على أساس الخصائص الثلاثية الأبعاد للأشياء المبينة فيها . فالتوليف المتأصل فى الخصائص الثلاثية الأبعاد يربط اللقطات بتوافق أو تعارض الأحجام وعلاقات العمق

والحركات وما شابه . يظهر آيزنشتاين في « أكتوبر » حشدا من الناس يهدمون تمثالا ضخما ذا أهمية سياسية كجزء من مظاهراتهم لتأييد الحكومة المؤقتة القائمة والتعبير عن كراهيتهم للحكام القدامى ، وحينما يصعد الناس فوق التمثال ، ويلقون بالحبال عليه وينزعون رأسه ثم ذراعيه ثم قدميه ، يجتاح المتفرج شعور عارم بضخامته ، فهو بعملانية كئلته وهيئته ، بالمقارنة الى ضالة أحجام الناس ، يعبر جيدا عن القوة الهائلة التى يبذلها هؤلاء الناس لاسقاطه .

وفى مشهد لاحق بفيلم « أكتوبر » لم يعد الناس على وفاق مع الحكومة المؤقتة . وقد وفى لينين بوعد المصيرى الذى قطعه على نفسه فى محطة فنلندا وهو الآن على أهبة الاستعداد ليقود ثورة . وفى حين يحتشد الناس أفواجا حول قائدهم ، نراه فوقهم مصورا من زاوية منخفضة تخلع على قوامه ضخامة . ثم تستخدم زاوية عكسية بعد ذلك حيث تلتقط الكاميرا من فوق ظهر لينين صورة الجماهير المحتشدة . وتضيف هذه الزاوية أيضا سمات الرفة والهيمنة الى شخصية لينين - وتوليف القطع من أسفل لينين الى أعلاه يعبر عن سموه عليهم فى عمق المكان الفيلمى بغض النظر عن العلاقات المكانية التى تجمع بينه وبينهم .

وبعد ان يلتقى لينين بالناس يرتبون مظاهراته ضد الحكومة المؤقتة . وتكشف حركاتهم الجماعية خلال الشاشة عن نظام مقاومتهم وعزمهم عليها . وتعرض المناظر التى جرى توليفها لتؤكد على عملية التجمع التدريجى - شتى طوائف الناس وهم يتجهون ببطء ولكن بثقة وثبات ، لتكوين صف واحد من المتظاهرين الزاحفين . ويصبح الصف الذى يكونونه قوة موجهة تشق طريقها فى عمق الشاشة وتتجه مباشرة نحو مواجهة مع السلطات . وعندما يحدث الصراع يعبر التقطيع المتداخل عن الحدث بصورة مرئية . وتصور إحدى اللقطات تفرق الناس فى كل اتجاه للنجاة من نيران القوات الحكومية . كما تبين صورة متراكبة الطبع مدفعا يطلق رصاصه حينما اتفق . وكلا اللقطتين فى هذه السلسلة المتقاطعة التوليف تصوران الحدث بأسلوب ثلاثى الأبعاد .

٥ - التوليف الإيقاعى :

يشيد التوليف نمطا إيقاعيا فى الفيلم . فالتقطيع السريع المتكرر الذى يتضمن نوعا من « التنبؤ » (السرعة) المتقطع ، يضيف الاثارة على

فيلم جودار « **اللاهث** » . وعلى النقيض من ذلك ، فإن غياب التوليف
الكثير (مؤديا الى استقرار الكاميرا على موقف ما فترات أطول) يسهم
فى خدمة النغمة البطيئة الفاترة بفيلم ساتيا جيت راى « **بائر بانشالى** »
(١٩٥٥) ، وهى نغمة تنفق وبصيرير تلك الحياة المتباطئة لأسرة
فى الهند .

وتتوافق ايقاعات التوليف مع الايقاعات الموسيقية فى أفلام عديدة
فى مشهد العنوان لفيلم جون شليزنجر « **راعى البقر فى منتصف الليل** »
(١٩٦٩) تقدم للمتفرج نظرة شاملة مكثفة جدا لظروف الشخصية
الرئيسية والأسباب التى من أجلها قرر أن يغادر تكساس الى مدينة
نيويورك . وعلى أنغام الأهازيج وموسيقى أغنية « كل واحد يتكلم معى »
تبين مجموعة نقلات قطع سريعة راعى البقر وهو يزاول عملا تافها كغاسل
أطباق فى مقهى وضيع ثم يتركه . وهو يشتري لنفسه ملابس راعى
بقر بألوانه الزاهية ، وهو يتأهب للرحيل الى المدينة الكبيرة . والتوافق
فى الايقاع بين التوليف والغناء يحصنا على تطبيق كلمات الأغنية على
موقف الشخصية ويمنح الوقائع تدفقا يضمن اندماجنا فى الحدث عندما
يصل نيويورك .

وهناك رأى غير موسيقى عن الايقاع يستخدم فى الحديث عن
الترتيب الذى يتم به توليف اللقطات المصورة من زوايا مختلفة للكاميرا .
فقد تبنت هوليوود خلال فترة طويلة الى حد ما (الأربعينيات والخمسينات)
أسلوبا قياسيا فى توليف مناظر الأشياء بلقطاتها العامة والمتوسطة
والقريبة مع بعضها البعض . كانت اللقطة الافتتاحية لمشهد ما تقدم
منظورا عاما بدرجة كافية تيسر على المرء أن يعرف مواطىء قدمه داخل
المنظر . وكانت هذه اللقطة تعرف باللقطة التأسيسية ، وكان يعقب تلك
الملقطة العامة انتقال الى منظر متوسط المسافة ثم أخيرا يتركنا التوليف
مع لقطة قريبة للحدث الدرامى . وفى مثل هذه السلسلة من اللقطات كانت
أوضاع الكاميرا الثلاثة تستغرق على الشاشة مدى زمنا متساويا على
وجه التقريب .

وقد هباً نقض هذا الايقاع القياسى المعهود للتوليف فى السنوات
التالية تغييرا منعشا فى الأسلوب . اذ يمكن الآن أن يزوج بالمتفرجين فى
قلب الحدث بلقطة قريبة - كما فى سلسلة اللقطات الافتتاحية فى فيلم
كوبولا « **المحادثة** » (١٩٧٤) - ليعرفوا بعدئذ فقط مواطىء أقدامهم عن
طريق منظور لقطة عامة .

ويمكن أن يكون الطول النسبي للزمن الذي استغرقت كل لقطة في سلسلة دليلا على أهمية كل منها . ويرمى أسلوب جون كاسافيتس في أفلام مثل « وجوه » (١٩٦٨) و « أزواج » (١٩٦٩) و « مينى وموسكوفيتش » (١٩٧١) الى توكيد أهمية ما يعرض في اللقطات القريبة بإعطاء أوضاع الكاميرا في هذه الحال وقتا أطول منه في اللقطات المتوسطة والعامة . ففي فيلم « مينى وموسكوفيتش » ، في منظر تتحدث فيه مينى مع امرأة أكبر سنا عن حياتهما الغرامية ، أنفق وقت أطول كثيرا على اللقطات القريبة لوجه مينى منه على المناظر المتوسطة أو العامة الخاصة بها . ويبين هذا التوليف (كثرة اللقطات القريبة) للمتفرج أن ما يتكشف له في هذه الحادثة ذو أهمية حقيقية .

وفي فيلم « المغامرة » للمخرج انطونيوني (١٩٦٠) توجد لقطة عامة لجماعة من الناس يبحثون عن سيدة مفقودة فوق جزيرة استغرقت وقتا أطول بكثير من سائر اللقطات المأخوذة من أوضاع الكاميرا الأخرى في السلسلة . فاللقطة العامة تعرض صورة محكمة التركيز للاحباط الجماعي وعزلة الباحثين . الجميع يتبدون من ظهورهم . والجميع يتجهون اتجاهات مختلفة الى حد ما ، وهم يشخصون بأبصارهم عبر منطقة الجزيرة بحثا عن اشارة تهديهم الى المرأة المفقودة . ومرة أخرى ، يستحوذ طول هذه اللقطة بالنسبة لقصر غيرها على انتباه المتفرج .

وحيثما يكون تسارع اللقطات العامة والمتوسطة والقريبة متساوى الطول تقريبا فمن الطبيعي أن ينظر لمحتوى هذه اللقطات على أنه بنفس الأهمية وكافة الأشياء الأخرى متساوية .

المؤثرات البصرية :

فئة أخرى من العناصر المرئية هي المؤثرات البصرية . ويمكن تنفيذ بعض المؤثرات المدرجة تحت هذا العنوان خلال عملية التصوير . والبعض - مثل نقلات التدرج والمزج التي ناقشناها من قبل - ينفذ أما في معمل تبيض الأفلام أو في الكاميرا أثناء التصوير . والبعض - مثل نقلات المسح التي ناقشناها أيضا من قبل وعمليات معينة للتعرض الضوئي المتعدد وتشبيث الصور - يمكن تنفيذه في المعمل فقط . والمؤثرات البصرية الهامة ، غير تلك التي نوقشت قبل ذلك هي : التغيير في حجم الصورة ، التغيير في وضع الجسم المصور ، الزوم البصري ،

التأطير المتوائب ، التأطير المزدوج ، تجميد الصورة ، الطبع المتراكب .
ثم التلبيس

يمكن تغيير جزء من صورة تغييرا بصريا بقصد تكبيره أو تصغيره
أو استبعاد العناصر غير المرغوبة منه . وقد يفدو مثل هذا التغيير في حجم
الصورة مفيدا حيث يكون حجم الأشياء النسبى دليلا على تسلط شئ على
شئ آخر . وقد تدعو متطلبات التكوين (مثل التوازن) الى استبعاد
جزء من الصورة .

ويمكن طبع لقطة لتنعكس داخل الاطار . ويوضح رودلف آرنهايم
ان التكوينات تعمل بأقوى فعاليتها عندما توضع الأجسام ذات الاهتمام
الأعظم بها بمحاذاة القطر المائل الممتد من أسفل اليسار الى أعلا اليمين .
وإى « معكوس » بصرى ينتهى بتوزيع العناصر فى لقطة ما على هذا النحو
قد يكون مفيدا من الناحية الجمالية لهذا السبب .

وللزوم البصرى استخدامات توازى استخدامات عدسة الزوم ولو أن
وضوح الصورة فى الحالة الأولى اقل قليلا من وضوحها فى الثانية .
ولاستحداث زوم بصرى ، يتم تكبير الكادرات التى تؤلف الصورة بدرجة
مطرودة فى المعمل ، لكى يعطى تأثيرا مقاربا للتأثير الناتج عن تصوير منظر
بعدسة زوم . وبالنسبة لفيلم طبيعى المذهب يتطلب لقطة انقضا ،
قد يكون من الأفضل استخدامات زوم بالطريقة البصرية لأنه يتلافى
تشويهاات المكان الناتجة عن استخدام عدسة زوم . وتتولد الحركة السريعة
والحركة البطيئة بصريا بواسطة عمليتين تسميان على التوالى : التأطير
المتوائب والتأطير المزدوج . فالتأطير المتوائب يسرع الحدث بحذف بعض
الكادرات من التسلسل المكون للقطعة . وفى التأطير المزدوج يطبع كل
كادر مرتين مما يطيل الحدث المصور فيعطى تأثيرا بالحركة البطيئة ،
ولو أنها حركة مبالغتها مرتجة المسار .

وفى تجميد الصورة يتكرر نفس الكادر مرة بعد أخرى موقفا الحدث
تماما . وفى نهاية فيلم فرانسوا تريفو « الضربات الأربعمئة » (١٩٥٩)
نرى فرار صبى جانح من قبضة شرطة الأحداث يتوقف فجأة فى صورة
جمدة لاتنسى . إذ تترك هذه اللقطة - المصورة على خلفية لمياه المحيط -
جمهور المتفرجين بانطباع أن الزمن قد توقف سيره مؤقتا بالنسبة
للمصطفى ، ولكنه سوف يسرى من جديد فى اتجاهات متعددة . وربما تكوم

الصور واحدة فوق أخرى باستخدام التكنيك البصرى للطبع المتراكب .
وتأثير ذلك أشبه بتأثير بعض التعبيرات المجازية فى اللغة حيث تتداخل
عدة أفكار شعرية فى صورة واحدة . وفى الفيلم ، عندما يراد ربط
صورتين أو أكثر فى لقطة واحدة ، يمكن أن يكون الطبع المتراكب هو
الوسيلة السليمة للاتقة . مثلا ، شخصية تتأمل فى ماضيها ، يمكن
عرضها وقد انطبعت وجوه عدة أشخاص حسيمين لها على لقطة لوجهها
نفسه ، فيعطى ذلك انطباعا بأنها ترى أصدقاءها بعين عقلها . ان اللقطات
المتراكبة الطبع تستدعى الانتباه لذاتها ومن ثم يجب توظيفها باقتصاد
حتى تتلافى تثليث حدة تأثيرها حين تستخدم .

وقد أصبحت العناوين المتراكبة الطبع مظهرا من مظاهر الابتكار
فى الفيلم . اذ كان على جماهير المتفرجين فى الماضى أن تتحمل رؤية شريط
طويل بعناوين الفيلم والمشاركين فيه قبل ظهور الفيلم الاصلى . أما اليوم
فقد صار من أشيع الأمور أن ترى فيلما يبدأ بحدث مثير جذاب ثم تطبع
عليه العناوين طبعا متراكبا بينما الحدث يمضى فى طريقه قدما . وأحيانا
تندمج العناوين فى الحدث ، حاملة فى ثناياها صلة بيانية معينة به .
وبنفردي فيلم « باربا ريللا » (روجر فاديم ١٩٦٨) - وهو فيلم من أفلام
الحيال العلمى ذو أحياءات جنسية - بافتتاحية تحمل طابع البصبة
الجنسية (فوايرزم) حيث تمثل العناوين فتحات ضيقة يحاول المتفرجون
من خلالها اختلاس النظرات الى بارباريللا (جين فوندا) وهى تخلع
ملابسها وترتدى بذلة الفضاء .

وعملية « التلبيس » ضرب من الطبع المتراكب حيث تتركب لقطة حدث
فى أمامية منظر بأحد الأماكن على لقطة خلفية لمكان و / أو زمان آخر .
والأمثلة البارزة على مدى ما فى هذه العملية من اقناع نجدها فى بعض
مشاهد المطاردة التى ركبت على خلفيات لمدينة برازيليا بعصريتها المفرطة
فى فيلم دى بروكا « ذلك الرجل القادم من ريو » (١٩٦٤) فمع أن المطاردات
(أمامية المنظر) قد مثلت بمواقع التصوير بفرنسا فإن الحدث يبدو كأنه
جرى فى شوارع (الخلفية) تلك المدينة الباهرة .

الآخراج :

يشير تعبير « الآخراج » الذى انبثق أصلا فى المسرح الى التأثير
المشارك الذى يعطيه :

١ - الممثلون ، أداؤهم التمثيلي والماكياج والأزياء .

٢ - المنظر وما فيه من أضواء واكسسوار . ومع شيء من التجاوز عن الفوارق القائمة بين مجالى المسرح والسينما فإن هذا التعبير ينطبق عليهما معا .

(١) ملامح محورها الممثل

ينقل الممثلون مشاعر شخصياتهم ونواياها ورغباتها وأفكارها بطرق متنوعة . وغالبا ما يكون الحوار من أهمها جميعا . ومن الطبيعي أن ما تقوله الشخصيات فى الأفلام شيء نفهمه بالاعتماد مباشرة على معرفتنا باللغة . ولا يستطيع المرء أن يبخس قدر الدور الذى يؤديه معنى الحوار فى كشف الموقف أو دفع الحبكة الى الأمام ، أو تطوير فكرة الموضوع ، أو جعل وصف الشخصية أكثر تأثيرا . ومع ذلك ، فإن هناك وجهها آخر للحوار هاما من الناحية الجمالية - وأعنى به الحوار كخاصية صوتية منعزلة عن المعنى . فالممثلون يمكنهم توصيل الكثير عن شخصياتهم وعن الموقف فى فيلم بخصائص للصوت من قبيل الشدة والطبقة والنسيج والايقاع .

لغة الجسم وسيلة توصيل أخرى للممثل . فالوقوف والمشي والإيماءات واللوازم السلوكية والمسافة التى يحددها الممثل بينه وبين سائر الشخصيات والأشياء - كلها تعبر عن المشاعر والعلاقات والمواقف السلوكية . وكوميديا ممثل صامت مثل باستركيتون عبارة عن لزيقة « كولاج » من هز الكتفين والسقوط على الكفل والبهلقة وتحجر الوجوه والمشي المتكاسل والألاعيب البهلوانية . وهو بحركات جسمه تلك يعبر عن ألوان شتى من الانفعالات الانسانية .

وطبيعى أن الحوار ولغة الجسم من ملامح التمثيل التى يشترك فيها الفيلم مع المسرح . وتوجد الى جانب ذلك ملامح للتمثيل السينمائى تميزه عن التمثيل فى المسرح ، وهى تتركز حول علاقة الممثل بالكاميرا .

أحد هذه الملامح السينمائية للتمثيل هو « الوجاهة » التصويرية « فوتوجينيك » . ولا يعنى اصطلاح « فوتوجينيك » ببساطة « المتألق » أو « الفاتن » وإنما يعنى بالأحرى ذا قابلية للظهور فى عين الكاميرا على خير ما يميزه . وهذا يعنى أن السمات التى يريد المخرج فى وجه

مثله لا يكفي أن تتجلى على وجهها وهو تمثل فحسب ، بل ينبغي أيضا أن تكون من نوع تستطيع الكاميرا أن تسجله . ربما كانت إحدى هاتيك السمات هي الجمال الذي يميز ممثلة مثل مارلين مونرو . أو ربما كانت القسوة والبرود عند واحد كيجارت أو الوجه النائي التضاريس عند واحد مثل ميشيل سيمون ، بل حتى الدمامة البشعة كدمامة تشارلس لوتون وهو يمثل دور كوازيبودو في فيلم « أحذب نوتردام » (١٩٣٩) .

ولابد أن يكون الممثل أيضا حساسا لوجود الكاميرا . إذ يمكن مثلا أن تسجل الكاميرا حركات الوجه الدقيقة التي قد تمضي غير ملحوظة في الحياة العادية (أو في المسرح) في لحظة قريبة بنتائج مذهلة جدا . وعندما ينجح ممثل في تنسيق حركاته يمكن استغلال اللقطات القريبة لكي تهى أشكالا للتعبير أروع مما يتيسر في الأداء المسرحي . وفي حين يتعين على الممثلين في المسرح أن « يجهروا بصوتهم » لكي يصل إلى كل فرد حاضر في القاعة ، يعتمد الممثلون في الفيلم على الإيماءات الدقيقة لنقل حياة الشخصية إلى المتفرجين . ويجب أن يتساقق زى الممثل وماكياج مع الشخصية المعروضة . ويمكن أن يكونا أساسيين للدور المبتكر ، بل سمة الإخراج الوحيدة البالغة الأهمية للفيلم . وعلى سبيل المثال ، فإن ماكياج شابلن ، بما يشتمل من شارب الصغير جدا وعصاه وقبعته وبذلته المشعنة وحذائه المتهرى ، أصبح علامة مسجلة ميزت شخصيته الكوميديّة الشهيرة شارلي . وقد دعمت هذه العناصر من الماكياج والزى أسلوبه الفذ الفريد في لغة الجسم . وعندما كان الصعلوك الصغير يهرول هنا وهناك مرتديا زيه و متمكجا على هذا النحو ، كانت بكل حركة تبذر منه امكانية أو قدرة كامنة على تفجير المرح الصاخب .

وشأن جميع الملامح الأخرى المركزة حول الممثل ، ينبغي أن يتواءم الزى والماكياج مع نظرات الكاميرا المتنقلة التي - أي النظرات - يسببها تغيير وضع الكاميرا ، تغيير زاوية التصوير ، حركة الكاميرا ثم التوليف . ومثل وجه الممثل ينبغي أن يستمر كلاهما متالقين كما هو مطلوب منهما حتى أثناء تحريك الكاميرا . فإن وضع الكاميرا المتغير يستطيع أيضا أن يجعل مظهر الممثل مفسدة للقيم التكوينية لمنظر ما .

يستطيع المخرجون ان يستخدموا ديكورا داخليا أو خارجيا كما هو ، أو يغيروا فيه أو يبنوا ديكورات خاصة بهم . فالتصوير فى موقع خارجى (بدلا من ديكورات استديو) يضيف مصداقية على المنظور المصور ، ومع ذلك قد تقتضى مثل هذه الديكورات « الطبيعية » ان يتناولها التغيير للحصول على الضوء اللازم أو اظهارها فى صورة أكثر واقعية أو جاذبية . وعلى سبيل المثال يمكن وضع عواكس ضوئية لكى تغير من الضوء المتاح بديكور طبيعى . كذلك يتم تلوين أو بغير ذلك تغيير ألوان الأشياء التى فى مواقعها الطبيعية بقصد اضافة مؤثرات معينة . وبعض المناظر التى لا تنسى فى فيلم انطونيونى « تكبير » (١٩٦٧) جرى تصويرها فى منتزه وقعت فيه جريمة قتل . كانت حشائش المنتزه يانعة الخضرة فضوء اخضرارها بالطلاء لتؤكد التناقض بين جمال المنظر وبشاعة الجريمة المروعة التى حدثت به .

ويمكن أن تتغير الديكورات أيضا عن طريق « العرض الخلفى » الذى تعرض فيه لقطات ديكور - خارجى أو داخلى - على شاشة شبه شفافة يجرى تمثيل الحدث على الجانب الآخر منها . ولا يستخدم العرض الخلفى كثيرا فى هذه الأيام اذ قلما يكون قوى التأثير .

وقد يحيد الديكور بكمليته تقريبا عن مظهر الأشياء فى حياتنا اليومية . ففيلم « عيادة دكتور كاليجارى » يقدم حدثه الدرامى أمام ديكورات «وغلة فى نزعته التعبيرية ، فتظهر خطوط المباني مائلة والنوافذ غريبة الأشكال ، وتبدو مداخل الأبواب كأنها زخارف على الجدران أكثر منها فتحات فيها . وتغير المنظور لكى يجعل بيئات الفيلم تبدو أقل اكتمالا فى أبعادها الثلاثة .

ويقصص الديكور فى فيلم « عيادة دكتور كاليجارى » عن المشاعر الداخلية للشخصيات . وفى حين يحاول الفيلم التأثيرى أن يسجل الملامح السطحية لما هو واقع حقيقى يقدم لنا الفيلم التعبيرى مثل « د . كاليجارى » السمات المرئية التى تجسد الشعور نحو الواقع .

وللاضاءة شأن كبير مع شكل الديكور وطابعه . فالضوء لا يتيح لنا أن نرى وجود الأشياء فى المكان الفيلمى فقط بل أيضا كيفية تشكيلها ، واتجاهات استدارتها والمسافات الفاصلة بينها . والتلاعب بين النور

والظل هام وحاسم فى التعبير عن خصائص الأشياء وعلاقاتها تلك .
ويرتبط بهذا التلاعب عامل مؤثر هو « درجة الانحسار » أى السرعة التى
يحتجب بها الاثنان - النور والظل - كل منهما فى الآخر . وعندما
تكون « درجة الانحسار » ملحوظة أو سريعة نميز الجسم بما له من
حافة أو زاوية حادة . وعندما تكون تدريجية أو بطيئة نميزه بما له من
سطح منح . . ومع أن درجة الانحسار دقيقة يصعب تمييزها وملاحظتها
على نحو عادى . فانها تفعل دائما فعلها فى ادراكنا للأشياء فى الفيلم .

وأهم مصادر الاضاءة فى مفهوم استعمالات الضوء الجمالية هما :
الضوء الأساسى والضوء التكميلى . فالضوء الأساسى هو المصدر
الرئيسى والأقوى للنور الساقط على جسم عند تصويره . وفى الطريقة
الكلاسيكية لاستخدام الاضاءة الرئيسية يوضع مصدرها عاليا على جانب
من الكاميرا وفى مواجهة الجسم . ومن هذا الموضع يوفر ضوءا حادا
مباشرا على الموضوع . وينتج معه ظللا داكنة محددة المعالم . ورغم هذا
يمكن للضوء الأساسى أن يوضع فى شتى الأماكن . وحيث تتحرك
شخصية ما فى أرجاء المنظر يمكن أن تتواجد عدة اضاءات أساسية .
واحدة لكل موقع من مواقع التصوير - أما الضوء التكميلى والذى يوضع
عادة قرب الكاميرا على الجانب المقابل للضوء الأساسى . فانه يفيد فى
تخفيف الظلال التى يصنعها الضوء الأساسى . فالضوء التكميلى اذن
يستخدم فى تغيير عامل الانحسارية .

وتعتمد الكيفية التى يبدو عليها الجسم المصور فى الفيلم اعتمادا
جزئيا على انتشار الاشراق فى المنظر . ففي عالم مدينة الجزائر الناصع
بياضا بفيلم « معركة الجزائر » لن يظهر جليا أى جسم أبيض كلية ؛
والعكس صحيح فى عالم فيلم « تكبير » المزركش بالألوان الحمراء
والخضراء والزرقاء . ونفس الشيء مع الضوء منفصلا عن اللون . فالجسم
المضاء بنور ساطع سوف يبرز للعيان فى تناسب مباشر مع عتمة الاضاءة
التكميلية . فكلما اقتربت شدة الضوء التكميلى من شدة الضوء الأساسى .
قل وضوح الجسم . وهكذا يتطلب تقدير الضوء . فى المقام الأول .
تحليلا للعلاقة بين كلا الضوئين الأساسى والتكميلى .

ونستعمل كلمة « أساسى » بالنسبة للضوء أيضا بدالاتها الأعم
شيوعا .

فهناك الاضاءتان العالية والمنخفضة اللتان تؤثران فى وضع الاضاءة

الشاملة . اذ عندما تكون الاضاءة الشاملة منخفضة يصبح معظم الديكور معتما فيما عدا قلة فحسب من المساحات المضاءة جيدا . أما الاضاءة العالية من جهة أخرى فلا تسمح الا بقليل من المعتمة نسبيا ، اذ الانارة ناعمة منتشرة والطابع العام للمنظر نير مشرق . وفيما بين الاضاءتين العالية والمنخفضة تقع مستويات متدرجة من الاضاءة تتضمن تدريجات عديدة من الرماديات (قى الأفلام اسود/أبيض) والظلال الواهنة والنور الهادى ، موزعة بتوازن واستواء .

والى جانب هذه الاستعمالات لمصطلح « أساسى » فيما يتعلق بالاضاءة ، يوجد أيضا استعمال يتعلق بالروح العاطفية للمنظر . وبهذا المعنى تكون المناظر العالية المفتاح مكثفة العاطفية حادة الانفعالات ، والمناظر المنخفضة أقل منها فى ذلك . . فالاضافة غالبا ما تلعب دورا فى روح المنظر العاطفية . ومع هذا فإنه لا يوجد تناظر مباشر بين الاضاءة العالية والمنخفضة وبين المناظر العالية والمنخفضة فى درجة عاطفيتها . فالاضاءة العالية فى فيلم « ت . ه . د . اكس ١١٣٨ » (١٩٧١) تضيف أثرا فى الروح العاطفية المنخفضة فى تصوير المخرج لوكاس للمستقبل ، بينما تضيف الاضاءة المنخفضة أثرا فى الروح العاطفية العالية بمناظر أو كلاهما القاحلة ذات العواصف المتربة فى فيلم « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) اضاءة نائلة رئيسية تتمثل فى الضوء الخلفى . فعندما يضاء منظر ما باضاءة خلفية ، يرد الضوء من الورا وعادة من فوق الموضوع المصور . واذا كان الضوء الخلفى هو الضوء الأساسى الوحيد فى المنظر ، تتبدى معالم الشخص الخارجية ولكن تبقى تفاصيل وجهه مبهمه غير مميزة نسبيا . ويضم الضوء الخلفى المستخدم كضوء أساسى مع ضوء أساسى آخر موضوع على جانب الجسم (ضوء تعزيزى وهو ضوء يوضع على الجنب فى مستوى أدنى من الضوء الخلفى) تضاف خاصية الأبعاد الثلاثة الى الجسم بفصله بصريا عن خلفية المنظر . وعلى النقيض من ذلك ، تميل الاضاءة الساقطة من الأمام مباشرة الى تسطيح مظهر الأشياء ، مخففة من تشكيل الوجوه ومقللة على الاجمال من احساس المتفرج بنسيج البنية وتجسيمها . ويميل وضع ضوء أساسى على الجنب الى تحديد معالم الجسم الخارجية كما نرى فى تصوير نورمان ماكلايرين لاحدى رقصات فيلم « رقصة ثنائية » (١٩٦٨) وهو فيلم لا ينسى لأشكاله المضاءة من جوانبها وهى تتهادى فى فراغ تجريدى .

وقد استخدمت الاضاءة المنخفضة غالبا مقترنة بعناصر مرئية أخرى

لاضفاء مظهر شرير مشنوم على الأماكن المحلية . حينما أنتج أورسون ويلز
نسخته السينمائية لقصة فرانز كافكا « **المحاكمة** » (١٩٦٤) صور مناظر
عديدة بإضاءة منخفضة . وقد ساعد هذا في اضفاء سمات الظلمة
والاحتباس والتشاؤم على المناظر . وهي سمات ملائمة في جعلتها لتلك
الحكاية الكثيبة المزعجة كالكابوس عن رجل اتهم وحوكم من أجل جريمة
لم تتكشف طبيعتها له .

وكانت الاضاءة المنخفضة سمة جوهرية لازمة لتيار كامل في
السينما الأمريكية - هو الفيلم الأسود . وقد أنتجت حقبة « الفيلم
الأسود » هذه خلال سنى الأربعينات - أى أثناء وما بعد الحرب العالمية
الثانية - أفلاما مثيرة من نوعية أفلام المخبر السرى لبوجارت (**الصقر
المالطى** ١٩٤١) وحكاية الذئب الوحيد (**العطلة الأسبوعية الضائعة**
١٩٤٥) والدراما المدنية الواقعية (**المنزل الكائن بالشارع رقم ٩٢**
١٩٤٥) وميلودراما الاستكشاف السيكولوجى (**درجة الايضاض**
١٩٤٩) . . . وتحت هذه الظلال التى خلقتها الاضاءة المنخفضة فى تلك
الأفلام السوداء كان الأبطال يعقدون مواعيد لقاءاتهم الغرامية ويتطارحون
غرامياتهم ويشربصون فى كمانتهم . ولم تكن الأجواء الكثيبة المشنومة
المثيرة غالبا للفيلم الأسود تقبل التصور أو التصديق بدون الاضاءة
المنخفضة .

وتخلق الاضاءة العالية فى الأفلام الموسيقية كفيلم جياك ديمى
« **فتيات روشفورت الصغيرات** » (١٩٦٧) أو فيلم ستانلى دوين « **الفناء
تحت المطر** » (١٩٥٢) جوا دافئا مشمساً فياضاً بالحيوية والتفاؤل
يناسب روح عالم كثيرا ما ترقص فيه الشخصيات بدل المشى وتغنى بدل
الكلام وحيث تواتى الفرصة وينتهى كل شئ على خير ما يرام .

ويمكن التماذى بالاضاءة الساطعة الى حدود متطرفة . تشويه
الكابوس السابق ذكره بالمنظر الافتتاحى فى فيلم « **الفراولة البرية** »
(الذى تحقق باستخدام خام على التباين) يعزى فى جانب منه أيضا
للاضاءة المفرطة التى تضاعف التناقضات وخشونة الصورة المصطنعة
وتبايناتها القاسية .

ويقدم لنا كل من الفيلم الموسيقى « **كاباريه** » (١٩٧٢) من اخراج
بوب فوس والفيلم الدرامى « **الملك الأزرق** » (١٩٣٠) من اخراج جوزيف

فون شتيرنبرج أمثلة مفيدة توضح كيف تعمل خصائص الاخراج السالفة
سويا في توحيد حدث الفيلم . فهذان الفيلمان يستفيدان استفادة جمّة
ممتازة من فنون التمثيل والماكياج والأزياء والديكور والإضاءة في تصورها
الحياة الألمانية وهي تعاني تباريح تدهورها وانحلالها إبان العشرينات .

وتحتوى الديكورات المستخدمة لمناظر فيلم « كاباريه » بلهى
الكيت كات على ألوان مبهرجة صارخة وديكور غزير . بينما الإضاءة
باهرة الى أبعد حد . وتتميز عروض الممثلين باستعمال الماكياج والأزياء
على نحو عديم الذوق : يرتدى رئيس التشريفات (جويل جراى) ملابس
السهرة مع ماكياج أبيض ثقيل ، فى حين تضع سالى باولز (ليزا مينيللى)
حمر شفاه ثقيل اللون ، ورموش صناعية ضخمة ، وطلاء أظافر أخضر
ترتدى فساتين متبرجة مطرزة بالخرز .

(وفى سلسلة طويلة من نقات القطع المتعارضة ، يقارن عالم الملهى
بالعالم خارجه . وتتناوب مناظر جراى ومينيللى وهما يؤديان دوريهما فوق
المسرح المبهرج فى زينته المسرف فى إضاءته - الظهور مع مناظر على
شاكلة مناظر أجلاف النازى السفاحين وهم يضربون رجلا فى حارة
مظلمة . وتعبّر السمات الإخراجية التى اختيرت للمناظر المصورة فى
ملهى الكيت كات تعبيرا مرثيا عن البهجة الزائفة ، والانحلال والخوف
السائد فى ألمانيا ما قبل النازية .

وفى « الملك الأزرق » نرى معلما بإحدى المدارس الثانوية فى
منتصف عمره (اميل جاننجز) وهو يحاول منع تلاميذه من زيارة « لولا »
(مارلين ديتريتش) نجمة الاستعراض بلهى الملك الأزرق ولكن يصبح
هو نفسه متيما بها الى حد يهجر معه حياته الأولى ويتحمل مهانة السعى
وراءها .

وتعطى الديكورات فى ملهى « الملك الأزرق » - وهى مناظر داخلية
ضيقة معقدة احساسا بالحبس والماصرة . فالمسرح الذى تمثل عليه
لولا يفص بها فيه من اكسسوارات ، والديكور الباذخ المسرف (الشبيه
بديكور « كاباريه ») يعبر عن التباهى الرخيص المتذل الذى ميز
هذه الحقبة .

ويتضافر أداء ديتريتش وزوها وماكياجها وطريقة ارتباطها ببقية
الشخصيات (وبخاصة المعلم) جميعا لتظهر الانعزال والتهكم الساخر .

وكل حركة منها تفصح عن التحلل الأخلاقي . وملابسها مثيرة بشكل
فاضح وماكياجها مفرط ، وهي تغني الحان العصر الساخرة بصوتها
الغامض المبحوح . وتعرض الخصائص الأخرائية لداخليات ملهى
« الملك الأزرق » على المتفرج العالم المتفسخ الذي يصفه الفيلم .

٢ - الصوت

يشكل الصوت - بنسيجه وموقعه ونوعيته وعلاقته ثم بغيابه - وسيلة أخرى للاحساس بحدث الفيلم وفهمه . ويتضمن الصوت في الفيلم الحوار والموسيقى . وسوف نستفيد من فيلم أورسون ويلز « المواطن كين » (١٩٤٠) في إيضاح الكثير من النقاط التي تناقش في هذا الفصل .

الحوار :

ربما يكون الحوار هو السمة الصوتية البارزة التي يستجيب لها المتفرجون بغاية اليسر والقبول . فلا شيء في فيلم من الأفلام أيسر وصولا إلى نفوسنا من معنى الكلمات التي تنطق بها الشخصيات . وإدراك المعنى الذي نلحسه في الحوار ضرورة لازمة في الكثرة الكاثرة من الأفلام . والكلمات أيضا تعرض معظم السمات الصوتية الأخرى الموجودة في الفيلم . وسوف نناقش هذه السمات بعدئذ في هذا الفصل .

الموسيقى :

تستطيع الموسيقى أن تشيد المزاج أو الحالة النفسية والجو العام والنغمة السائدة . وهي تفيد أيضا كوسيلة انتقال بين اللقطات مثلما يحدث حين تستمر بينما المنظر يتبدل إلى مكان أو زمان جديد . ويؤدي أسلوب الموسيقى في أفلام عديدة مهمة التعبير عن الحقبة المصورة . ومع ذلك ، لا يتقيد مكان الموسيقى في الفيلم بدور خارج نطاق الحدث ، ومن الممكن ادماجها في الحدث على يد ممثلة عندما تدير مفتاح راديو ، أو تغني أو تعزف آلة موسيقية .

ويحوى فيلم « **المواطن كين** » تنويعاً رائعة من الأساليب الموسيقية ،
بدءاً « بالمارش العسكرى » الذى يصاحب عناوين الجريدة السينمائية .
ولأن المارشات العسكرية كانت تصحب عادة الأخبار السينمائية الفعلية ،
فإن استخدامها هنا فى فيلم « **المواطن كين** » يضيف على الجريدة
مصدقية أكثر .

ويسبغ لحن كتيب مستغرق استخدم فى مشهد الافتتاح جو
الغموض والتشاؤم على تصوير وفاة كين فى قصر ملذاته الباذخ
زائدو « . وتبعث هذه السمات مرة أخرى حين تصاحب موسيقى
مشابهة المنظر الذى يتحدث فيه تومبسون الى زوجة كين الثانية « سوزان
الكساندر » وهو مخبر صحفى يبحث عن القصة الحقيقية لحياة كين .
اذ عند هذه النقطة يكتنف الغموض شخصية كين ، وتقدم الموسيقى دليل
تعرفنا على ذلك .

ويشتمل الفيلم على دار أوبرا فخمة . (اذ يشتري « كين » داراً
للأوبرا تشجيعاً لمطربة غير موهوبة - سوزان - على أن تغدو نجمة أوبرا
ليحظى بشرف انتمائه للعالم الأوبرالى) . ويعزف كين وهيئة تحرير
صحيفته ويرقصون على نغمات الموسيقى احتفالاً بنجاحها واشادة بشخصية
كين الانبساطية وولوعه ببهاج الدنيا . وفى نزهة خلوية يتغنى الفنانون
بالحان الجاز التى تشيع شعوراً طبيعياً دافئاً يقابل جدلاً عنيفاً يجرى
بين كين وسوزان .

أوجه الصوت السينمائى :

(١) النسيج :

ان المعالم الهامة الحاسمة لنسيج الصوت هى : الشدة (حاد ، ناعم)
و الطبقة (عالى ، خفيض) ثم الطابع (أجش ، أجوف ، رقيق) .

ويستهل فيلم « **المواطن كين** » بشكل متميز مشاهدته بأصوات
حاددة عنيفة تستحوذ على انتباه المتفرجين وتركزه على الصور الجديدة
فوق الشاشة . مثال ذلك : من الحثام الهادى للمشهد الذى يموت
فيه كين ، يتم القطع على الجريدة السينمائية وموسيقاها المخلجلة
بالمارش العسكرى .

وتتباين الأصوات في نسيجها كما في المنظر الذي يدرب فيه أحد مدرسي الأصوات تلميذة بليدة « سرسوعة » تدعى « سوزان » مستخدما نغمات رخيمة ناعمة . وتعطل معالم نسيج الصوت جميعا في مشهد صور بالبيت الذي قضى فيه كين صباه في كولورادو . لقد قررت أمه أن تسمح بمن يتبناه حتى تنهيا أمامه الفرص التي تعجز عن توفيرها له . ونسيج الصوت دليل على حالة العلاقات الأسرية وقتذاك . قصوت أم كين أشدها حدة وأجشها طابعا ، وأعلاها طبقة ، مما يدل على سيطرتها على أبيه . وصوت الأب هو الأهدأ والأرق والأعذب تنغيما بين أفراد الأسرة . وصوت الطفل كين وسط بين هاتيك المعالم ، إيجاء باكتسابه سمات شخصيته من كلا أبويه .

(ب) الموقع :

تدرك الأصوات في الفيلم على أنها : قريبة أو متوسطة المسافة أو بعيدة عن الكاميرا . وقد تبدو أيضا كأنها أما على الشاشة أو خارجها . وعندما تكون الأصوات على الشاشة ، فإنها تعمل بالتعاون مع العناصر المرئية لترسم حدود المكان الذي يجري فيه الحدث الفيلمي . وعندما تكون خارج الشاشة ، تتوفر لها إمكانيات تعبيرية مماثلة تماما لتلك التي تتوفر للصور المرئية خارج الشاشة . نسمع الصيحات في قاعات قصر « زانادو » الرجبية خافتا فنحدد أن موقعه بعيد . ويشعر المرء بالمسافات الشاسعة التي تفصل بدنيا ونفسيا بين كين وسوزان في هذا المكان . وعلى النقيض ، تأتي الأصوات داخل مقر الصحيفة حادة ناقبة ، فتعطى إحساسا بالمكان الضيق المحصور الذي تشتغل فيه هيئة التحرير .

وفي منظر النزهة الخلوية الذي سبق ذكره ، يتسارع وقع التوليف فيما بين المغنين والجدل الناشب بين كين وسوزان ، تسارعا تدريجيا إلى أن يخرس كين شكاية سوزان بصفعة من يده . في هذه اللحظة ، تسمع صرخة امرأة من خارج الشاشة على ما يبدو . ربما تكون صرخة خوف أو نشوة ، فمصدرها مجهول ولا يسعنا فحسب إلا أن نتصور موقعها ومعناها ، وهي في غموضها تستحوذ على خيالنا .

(ج) النمط أو النوعية :

في بعض المناسبات ، عندما تصاحب الموسيقى الخلفية (أي

الموسيقى التى لاتنبع مباشرة من الحدث) منظرا ما ، فانها تضيف سمة غير واقعية ، أو غير طبيعية على الحدث - وغالبا ما يلعب التعليق الروائى من خارج الشاشة دورا مماثلا . وعلى العكس من ذلك ، نجد الأصوات التى تتميز كجزء من المنظر الطبيعى (مثل الحوار والضحك ووقع الأقدام وقعقة السيارات وشقشقة الطيور) تضيف بسهولة نغمة واقعية أو طبيعية الى الحدث المصور .

وفى « المواطن كين » استغلت واقعية الأصوات الطبيعية لصالح منظر داخل مكتبة تاتشر التذكارية لكى تكشف عن غطرسة شخصية الوصى على كين . اذ بينما ينقب المخبر الصحفى فى سجلات تاتشر عن قرينة تهدى الى معنى كلمة كين الأخيرة « روزباد » نستمع الى أصوات يتردد صداها العميق فى أرجاء المكتبة (حوار ، دبيب أقدام ، تقليب الصفحات فى مذكرات تاتشر) مفصحة عن خواء شخصية تاتشر الرجل .

وطغيان « الصوت - فوق - التعليق الروائى » (حيث لا يرى المعلق) بواسطة الأشخاص الذين يقابلهم المخبر الصحفى ، يبدأ فى الزمن الحاضر ويستمر طوال عرض أحداث الماضى ، وهذه الطريقة فى استرجاع ما يتذكره الشخص عن كين تضع المتفرج على مبعده ما من تلك الأحداث الغابرة . كما أنها تقاطع اطراد النغمة الواقعية السائدة فى مواضع كثيرة من الفيلم .

(د) الغياب :

غياب الصوت يمكنه أن ينشئ مزاجا أو حالة نفسية . وأن يعوق مسار حدث ، وأن يركز الانتباه على عناصر مرئية حاسمة ، وأن ينمى عنصر التشويق . وقد استخدم غياب الصوت فى مشهد الافتتاح بفيلم « كين » للتعبير عن سيطرة حضوره . اذ قبيل موته مباشرة ، ينطق بالكلمة الغامضة « روزباد » ، ثم تعقب فترة سكون يجسم فراغ عالم الفيلم بغير شخصيته المتسلطة .

كذلك يضرب السكون أطنابه على قصر « زانادو » فى نهاية الفيلم . فقد رحل المخبر الصحفى تومبسون بعد اعترافه بفشله فى اكتشاف معنى كلمة « روزباد » وتحرك الكاميرا سابحة فوق المقتنيات الهائلة التى تزخر بها قاعات القصر . وفيما عدا الموسيقى الخلفية لا يوجد صوت . ونترك وحدنا لتأمل هذا العالم من الأشياء الساكنة التى لاهياة فيها -

لقد حفل الفيلم بمناظر تبدأ بأصوات حادة تجذب الانتباه للحركة والمجادلات والحفلات والموسيقى . والآن يأتي السكون بمثابة تناقض ملحوظ . وانه لفي هذا السكون ينجلي سر « روزباد » .

(هـ) بالنسبة للعناصر الأخرى :

يمكن لصوت ما أن يرمز أو يتعارض أو ينعزل عن ملامح الفيلم الأخرى (بما فيها الأصوات الأخرى) . ويمكن لصوت مؤلف مع صوت آخر أو عنصر مرئي أن يكونا سويا ترابطا واقعيا أو غير متوقع (متزامنا أو غير متزامن على التوالي) .

وعندما تولف الأصوات معا ، يتعين غالبا أن ينشأ نمط إيقاعي من نوع ما ، حتى حيثما تكون الأصوات الأصلية المكونة له عديمة الشكل أو هيولية مشوشة . وبشيء من الحرص والاهتمام في تنظيم الأصوات يمكن ابتكار إيقاعات متميزة تحوى كثيرا من السمات التي نقرنها بالإيقاعات الموسيقية . وقد استخدم الصوت أيضا كأساس للانتقالات التي تجرى بين اللقطات .

ثمة قطعة توليف لا تنسى لاحتوائها على تناظر صوت مع عنصر مرئي ترد في منظر يتذكر فيه كبير الخدم يوم أن رحلت زوجة كين الثانية عنه . وينحصر شريط ذكرياته بأية بصيحة ببغاء تمثل توجع كين لهرب سوزان من القصر . ونهاية بلقطة ل : كين اليائس منعكسة الى عملا نهاية كما يبدو في مجموعة من المرايا . وبهذا ينسجم العنصر المرئي مع الصوت .

ومشهد النزهة الخلوية السابق ذكره مثال للصوت (أغنية الجاز) عند تناقضه مع أحد الملامح الأخرى .

وفى المنظر الافتتاحي تتحرك الكاميرا الى لقطة قريبة جدا تسجل شفتى كين وهو يتمم بالكلمة الغامضة « روزباد » . وانعزال الكلمة عن كل الأصوات الأخرى حولها يسبغ عليها مغزى يتفق وموضعها الرئيسى الذى تشغله فى الفيلم .

ومع أن الصوت طوال فيلم « كين » متزامن فى أغلب الأحيان ، فهناك مناسبات يكون فيها غير ذلك . مثال على النوع الأخير هو تلك الموسيقى المصلصلة الخفيفة التى تسمع كخلفية وقت اطلاق المخبر

الصحفى على مذكرات تاتشر فى المكتبة بجوها الساكن الكئيب مثل
جو المقابر .

ويمكن للحوار والأصوات الأخرى بالبيئة أن تتناسق لتنتج نمطا
إيقاعيا . فالحدث فى فيلم « المواطن كين » يتميز بإيقاع متقطع .
والمناظر تفتح بطريقة قاسية وسريعة وعالية الصوت . والحدث سريع
الخطو . والوقائع تقع بغثة والشخصيات تغدو وتروح على الشساشة
متعجلة . يعبر هذا الإيقاع عن نوعية عالم كين . وهناك منظر يعرض
هاتيك المميزات هو ذلك الذى ينتحل فيه كين مهمة المحقق ، وهو على
أيضا بإيقاعات صوتية ساحرة . يقدم كين نفسه وأثنين من معاونيه
ليلاند وبرنشتاين الى رجل « زنان » سريع التبيح يدعى مستر كارتر
ويشغل وظيفة المحرر المسئول للصحيفة . وينهال كين ومعاوناه على كارتر
بوابل من الأسماء والأوامر والتعليقات . وفى غمرة ارتباك المطبق
يستدير كارتر هذه الناحية أو تلك مصافحا بيده شخصا غير مقصود
أو مخطئا التعرف على الآخرين . وخلال هذه الربكة كلها يحاك الصوت
فى أنماط إيقاعية . صوت كين وهو يجار بالأسماء ويصدر الأوامر أشبه
بموجة صاعدة وهابطة ، وجهود كارتر المتعثرة تتسسم بالتناوب بين
تناغمات لفظية كاسحة حين يظن أنه على حق وبين عبارات مترددة
متقطعة النغمات حين يظن أنه على غير حق .

والحوار فى الفيلم متجزى، فى الغالب ، مع شخصيات يقاطع بعضها
البعض على نحو متكرر . ويدل إيقاع الحوار على عالم السرعة والتنافس
الذى تعيش فيه الشخصيات . كما أن الكلام المتجزى يضيف طابعا
واقعيا على التحقيق الذى تجريه لجنة مجلس الشيوخ حول تاتشر : يبدو
من الطبيعى عند أناس يجدون وقتهم ثمينا جدا أن يتكلموا شذرا فحسب .

وفى المنظر حيث يواجه الرئيس جيم جيديس Jim Geddes كلا من
كين وسوزان وزوجة كين الأولى اميلى ، بتهديده بفضح العلاقة الغرامية بين
كين وسوزان ، يكشف الكلام المتجزى عن نقص مؤلم فى التفاهم .
ويحاولان تقديم مبررات ولكن المقاطعات المتكررة تمنع تكملتها . ويشعر
الجمهور الذى يعلم براءة العلاقة بين كين وسوزان - بالاحباط لعجز
الاثنين عن توصيل الحقيقة الى اميلى .

وفى الغالب تلجأ الانتقالات فى الفيلم - التى تتم متقنة بطريقة
تستحوذ على انتباهنا - الى الأصوات الغليظة العالية كأساس لها .

كذلك تم الكثير من نقلات القطع مع الصوت بطريقة تبقى على الاستمرارية بمهارة وحذق . وقد أمكن اجتياز قرابة خمس عشرة سنة من مراعاة كين بتوليف صوتي عندما يتمنى تاتشر في نهاية لقطة من اللقطات « عيد كريسماس سعيدا » للصبي كين ثم يقدم في بداية اللقطة التالية نينته بعام جديد سعيد الى كين وهو شاب . وفي مثال آخر على شاكلته يصبح نصفيق كين استحسنانا لغذاء سوزان في أول لقاء بينهما هو نصفيق مؤيديه في اجتماع سياسي . وهذا المثال الأخير على التوليف الصوتي يقيد الى جانب اتصال الانتقال بين هذين الزمانين والمكانين المختلفين - في ربط حياة كين الخاصة بحياته العامة .

(و) التفاعل مع العناصر المرئية :

لكي نعطي صورة واضحة عن الكيفية التي يعمل بها الصوت متفاعلا مع العناصر المرئية ، لابد لنا من أن نفحص عن كثب شريحة صغيرة من فيلم - هي في حالتنا هذه المشهد الافتتاحي الأسر من فيلم اورسون ويللز « لمسة الشر » ، الذي يحتوى على لقطة واحدة فقط ، وهي لقطة طويلة ملحوظة تستغرق حوالى ثلاث دقائق . (وأوصاف المشهد تكتب ببنط ثقيل باصطلاحات معينة وتحليل المشهد ببنط عادى تركز الكاميرا على يد تعالج جهاز نفجير قنبلة زمنية في وسط الشاشة . لا نرى وجه المتأمر . وحتى تجهز القنبلة يغيب الصوت . ثم نسمع التكتكة الخافتة لجهاز التوقيت الآلى . وضحكة امرأة على البعد بينما تركز الكاميرا عينها على القنبلة . ويستخدم الصوت جزئيا لخلق مكان الفيلم . اذ ينشئ صوت جهاز التوقيت أمامية للصورة في حين تنشئ الضحكة الناعمة على البعد خلفية لها . وكلا الصوتين ناعمان وهادئان . وهذا التماثل في النسيج والحجم يجعل مقارنة المواقع النسبية للأصوات في المكان سهلة تقريبا . ولو كانت الضحكة عالية لتعذر تحديد موقعها بالنسبة للقنبلة والتكتكة الصادرة عنها .

تبدأ دقات الطبول الإيقاعية عقب صوت الضحكة مباشرة .
انها تهيب جوا من الاثارة ، وسوف تستمر هذه الدقات الإيقاعية حتى بعد زرع القنبلة في هيكل السيارة . اختفى المتأمر عن الأنظار ويأخذ صاحب السيارة مجلسه فيها .

وتتحرك الكاميرا بحدة الى رجل وامرأة يسيران خلال مدخل

مستوف بعيد نحو المتأمر الذى يندفع عبر الشاشة من اليمين الى اليسار
ويتركها خالية . عندئذ ينجذب انتباه المتفرج بدرجة أعمق فى المكان
بوجود الرجل والمرأة . وينتقل الرجل والمرأة من اليسار الى اليمين .
ويتراجع المتأمر الآن بسرعة بالغة (أيضا من اليسار الى اليمين ولكن فى
امامية الصورة) . ويلوح للعيان اضخم فاضخم جرما وهو يتحرك .
بضاعف مظهره المتضخم احساسنا بجو الشؤم الذى يسود المكان .

ولا يفهم الحدث فى هذه المقاطع من اللقطة بسهولة . اذ ما
العلاقة مثلا بين زرع القنبلة وبين الرجل والمرأة القادمين على البعد ؟ ضد
من يدبر استعمال القنبلة ؟

يعود المتأمر بمحاذاة سور نحو سيارة . وتلاحقه الكاميرا على مستوى
الأرض . انه يشبث القنبلة فى صندوق السيارة . يظهر الرجل والمرأة ،
يركبان السيارة وينطلقان بها بعيدا . الآن نعلم لماذا دعر الرجل المتأمر ،
لماذا اندفع بمثل هذه العجلة ، وضد من توجه القنبلة (ولو أننا لا نعرف
من يكونان) .

تصعد الكاميرا الى أعلا ، وتبدأ عناوين الفيلم وتنطلق
الموسيقى - موضوع ينذر بالشئ . وترجع الكاميرا متصاعدة خلف بناء
مجاور للموقع . تتحرك الكاميرا نحو اليسار بمحاذاة سطح المبنى بينما
تتوالى عناوين الفيلم بطبع متراكب على سطحه . بعدئذ تهرق السيارة
مختفية عن الانظار وراء المبنى . وعندما يتم تحرك الكاميرا يسارا بمحاذاة
سطح المبنى ، تلتقط صورة السيارة فور ظهورها من ورائه . هذا الظهور
ثم الاختفاء ثم الظهور ثانية للسيارة (مع تحرك الكاميرا والسيارة بنفس
السرعة) ينمى ايقاعا يعزز الاحساس (المتواجد الآن) بأن الكاميرا لها
وجهة نظر خارقة فوق مستوى البشر - وأعنى أن نظرتها للأحداث التى
تسجلها تتعدى قدرات البشر على الملاحظة . انها تمتد عنقها عاليا لتخرج
بفكرة عامة عن الموقف كله . فهي تتحرك فوق السطوح ، متوارية عن
الأنظار أو محقة كالمطار الطنان . وتغير من اللقطة القريبة (ضبط
جهاز التوقيت فى القنبلة) الى اللقطة العامة (الزوجان فى طريقهما
الى السيارة) . وبالتدعيم المقدم من الموسيقى الرئيسية المنذرة بالشئ
المستطير ، يضيف حضور الكاميرا وتحركاتها جوا غامضا رهيبا
على ما يحدث .

تستمر اللقطة ، مع تحرك الكاميرا تدريجيا اسفل (غير محسوسة تقريبا) الى مستوى الشارع . وفي الوقت ذاته ، تستدير السيارة ببطء الى شارع رئيسي . تتحدد معالم هذا الشارع بشدة بفعل الديكور الطبيعي . فالبواكي الممتدة على جانبيه تتلاقى على البعد ، مهينة بذلك نوعا من الاطار الطبيعي للسيارة وهي تنطلق في وسط الشاشة . وتساعد الاضاءة في ابراز أثر التأطير الطبيعي . وتسبق الكاميرا أمام السيارة بمسافة مبنى ضخيم تقريبا اذ تعترض طريقها مؤقتا عربة « كارو » عابرة . وعلى مدى هذا الجزء من اللقطة تستحث حركة الموضوع المصور حركة الكاميرا (أولا المتأمر والآن السيارة) . بعد ذلك تتحرك الكاميرا مبتعدة أكثر أمام السيارة التي تسلك الشارع المنق . وتستمر العناوين والدقات الايقاعية .

بعد هذا تهبط الكاميرا لتلتقط صورة شارلتون هستون وجانيت لاي وهما يسيران في الشارع المجاور للسيارة التي تمر بهما في هذه اللحظات تبلغهما السيارة وتستدير معهما عند منعطف . ثم تواصل السير بعيدا عنها (الى خارج الشاشة) . وبينما تستمر الكاميرا في تراجعها القهقري ، يتحدث لاي وهستون ولا نسمع مايقولان لبعدها الكبير عنهما . يساعد ملبسهما على التعبير عن الحقبة الزمنية التي يصورها الفيلم - وهي منتصف القرن العشرين .

يمر الناس سريعا بالقرب من الكاميرا . يظهرون على الشاشة فجأة دون أي استعداد لدخولهم ويختفون من عليها بنفس الحال .

وهنا في هذه اللقطة لم نتبين بعد مواطىء أقدامنا . نحن نعلم أن السيارة التي تحمل القنبلة تسير أمامنا ولكننا لا نعلم من هما لاي وهستون أو الى أين هما ذاهبان . وأي وحدة توجد بين هذا كله هيأتها الكاميرا البصيرة بكل ما حولها . تتتابع العناوين . وتنسحب الكاميرا في نهايتها لتهيء رؤية أعم لهستون ولأي وتتلاشى الموسيقى حين نسمع أول حوار في الفيلم ، صوت من خارج الشاشة يسأل : « هل أنتما مواطنان أمريكيان ؟ » ونرى أن الصوت لرجل يظهر بالتدريج في نطاق الصورة . ويتحدث هستون اليه . ويتضح أن الرجل أحد حراس الحدود وأنه يتعرف على هستون كمحقق في قضايا المخدرات . ويسأل زميل الحارس هستون ما اذا كان « يجد في أعقاب عصابة مخدرات أخرى » . وتتكشف شخصية لاي باعتبارها زوجة هستون .

توقفت السيارة عند الحدود • يظهر ركبها في خلفية الحدث ، في الوقت الذي يكون فيه لاى وهستون مثار الاهتمام الأول أثناء نقاشهما مع حرس الحدود • لا تستجيب السيدة القابعة في السيارة لأسئلة الحرس حول مواطنتها • وبدلا من ذلك ، تقول انها « تشعر بدوشة تكتكة في رأسها » • ويسمح للسيارة باجتياز معبر الحدود •

يمكن رؤية لاى وهستون في طريقهما نحو الحدود بينما السيارة تنطلق بعيدا عنها • ويقبل الحراس بزيتهم الرسمي نحونا خلال المكان على الشاشة ، مارين بجوار الكاميرا وهم يختفون خارج الشاشة •

تستمر الدقات الايقاعية • ويستمر الناس في الظهور الخاطف عبر الكاميرا دون توقع وفي الاختفاء عنها فجأة • وتنقل الينا ملاحظة لاى « هل تعرف ان هذه المرة الأولى التي نلتقى فيها معا في بلادنا » معلومة انها حدود الولايات المتحدة تلك التي اجتازها منذ قليل • وعند هذه النقطة ، تتزامن حركة الكاميرا مع حركة لاى وهستون وهو يقول : « هل تدركين اننى لم اقبلك منذ أكثر من ساعة ؟ » وما ان يتعانقان حتى يدوى صوت انفجار • ينظران يسار الشاشة خارج الكادر نحو مصدر الانفجار الذي حدث بعيدا عنهما خارج الشاشة •

٣ - التأثير السينمائي

قال مونرو برنسلي في كتابه « علم الجمال » : « أن تقول ما هو الموضوع الجمال - شيء ، وأن تقول ماذا يفعل بنا شيء آخر » .
هذه الملحوظة - التي تمثل تماما وجهة نظر شائعة عن طبيعة الفيلم - تقترض سلفا أن جميع الأحكام المتعلقة بفيلم ما ينبغي أن تصاغ بالإشارة إلى خصائصه المرئية أو المسموعة فحسب ، وأن استجابة المرء للفيلم - لوحده أو عدم وحدته ، لروح الفكاهة أو افتقادها ولعناصره الجمالية الأخرى - لا شأن لها بالموضوع ، والمشاعر التي يستثيرها فيلم سينمائي لا علاقة لها بما يكون الفيلم عليه . هكذا يمضي هذا التصور المعهود الذي يتغاضى عن ملامح اللغة الأهمية للفيلم ، والفيلم ، مثل أي فن آخر ، ذو قدرة على التأثير في المتفرجين . والتأثيرات استجابات لحافز : يستطيع المتفرجون على الفيلم أن يخرجوا باحساس أو انطباع عن شيء ما في الفيلم (مثلا عن أشياء مشووعة) ، ويستطيعون أن يشعروا بانفصام عن الحدث (أو باندماج فيه) ويستطيعون أن يفعلوا إذا تطور في سياق الحكاية ، ويستطيعون أن يستجيبوا بنقص شخصية من الشخصيات ، ولكن نصل أنفسنا بخصائص الفيلم الجمالية ينبغي علينا أن نأخذ هذه التأثيرات الشعورية في الحسبان .

ويتناول هذا الفصل تأثيرات الفيلم والبرهنة على أن وصف الفيلم لا يكتمل إلا بالإشارة إليها .

المكان الفيلمي وتأثيره

سوف يقتصر الاهتمام هنا على الوسائل التي يؤثر بها المكان فوق الشاشة على المتفرج .

المكان فوق الشاشة ثنائي وثلاثي البعد معا . وطابعه الثنائي البعد مستمد بالطبع من حقيقة أن الصور الفيلمية تعرض على سطح مستو (ثنائي البعد) . ومن ثم يمكن أن ترى كل صورة فيلمية مثل اللوحة الزيتية ، ذات تصميم على سطح ثنائي البعد يمثل جوهر ما يختبره المتفرج . ويحاول بعض المخرجين أن يؤكدوا على المظهر ذي البعدين بابتكار تكوينات فائقة خلاقة على مستوى الشاشة تجتذب انتباهنا إليها .

ويبدأ معظم المخرجين في خلق ايهام بالواقع . ولتحقيق ذلك ، يضعون الأشياء ويخرجون الحدث الدرامي داخل الكادر بطرق تهدف الى اصفاء سمات العمق على المكان فوق الشاشة ، ويمكن أن يكون الايهام مؤثرا تماما . وحينما تجول الكاميرا في موقع تختلج في صدور المتفرجين مشاعر أشبه كثيرا بتلك التي يحسونها عندما يسرون هم أنفسهم في أرجائه (ولو أن الرؤية والسمع وحدهما يعملان في ادراك المكان الفيلمي بينما في ادراك المكان الواقعي في الحياة يلعب الوعي الحركي دورا مماثلا) وحينما تكون الكاميرا ساكنة يعرض الفيلم الأشياء وكأنها اما أمام أو خلف شيء آخر ، اما على مقربة أو على مبعدة من المتفرج ، واما بمثل المميزات الأخرى التي تخص ادراكنا اليومي للمكان .

ويمكن معالجة المكان فوق الشاشة بمفهوم الموقع (حيث تكون الأشياء أو الناس داخل المنظر الطبيعي الذي نشاهده أمامنا على الشاشة) ، والبعد والاتجاه (لتلك الأشياء من واحد للآخر) ، والامتداد (المساحة التي تشغلها الأشياء في نطاق الكادر) والحجم (حجم وشكل الأشياء فوق الشاشة) . وباستعمال المخرجين كل هذا يبتدعون في كثير من الأحوال صورا فيلمية تتسم بثنائية وثلاثية البعد كليهما . وفي الحقيقة ، يتضمن الكثير من أقوى المؤثرات فعالية في الفيلم تلاعبا متداولاً بين الاستواء والعمق . فالحدث الذي يشكل تصميميا مخططا على السطح ذي البعدين ويكون أيضا حركة مقنعة في العمق الظاهري للشاشة انما يقدم تجربة أكثر ثراء من حدث مقيد بواحد فقط من النظامين المكانيين (الثنائي أو الثلاثي البعد) .

أما كيف تتوالد التأثيرات فهذا ما فوضه في تحليلاتنا التالية لأجزاء مقتبسة من أربعة أفلام .

انقاذ بودو من الفرق (١٩٣٢)

في فيلم جان رينوار « انقاذ بودو من الفرق » يحاول بودو ، ابن

هاتين اللقطتين لكي يركز على معالم المنظر الطبيعي . فالكاميرا تعبر جيّداً عن عودة بودو الى حيث يستطيع أن يعيش .

الرجل الثالث (١٩٤٩)

في فيلم كارول ريد « الرجل الثالث » يتولد احساس بالقلق من خلال استخدام التأطير الرأسى باستمرار . اذ على مدى الفيلم ، تحصل زاوية التصوير متعاونة مع هذا التأطير الرأسى حيث تسود الزوايا المتجهة الى أسفل والى أعلا . بينما تضاعف العناصر المرئية الأخرى - مثل التغيرات الدائمة للخلفية والقطع المتكاثر الى مناظر يجرى الحدث أثناءها - من أثر التأطير وزوايا التصوير في خلق احساس بالقلق في المتفرج حول بيئة الفيلم .

ويدعم توليف الصوت الحالة النفسية التي خلقتها عناصر الفيلم المرئية . ويتردد صدى صوت مالكة العقار في القاعات بينما المحققون يتحدثون الى الشخصية التي تلعب دورها فالى . فالصوت مثير للمحنق والارتباك . وتحمل الموسيقى الخلفية الحاضرة دائماً والتي تعرف على آلة القانون - هذه السمة المثيرة المحيرة الى اللقطات التي تتوالى فيما بعد . وفي النهاية عندما يحاول هارى لايم الهرب خلال شبكة مجارى المدينة ، تتكرر هذه الأصوات . ويتردد صدى أصوات مطارديه فى أرجاء المجارى . ولا يعرف هارى موقعهم ، وبالتالي لا يعرف الى أين المفر . وانتهى بنا الأمر الى توقع أشياء غريبة فى هذا المكان ، ولذا نندمج وجدانياً أكثر فأكثر مع رد فعل هارى للأصوات التي تطارده .

شيرلوك الصغير : (١٩٢٤)

يفيد الاندماج الوجدانى الذي يستخرجه فيلم « الرجل الثالث » من أعماق المتفرجين فى أن يجعل ذلك الفيلم أقرب للتصديق . ولو جرى شيء يمنع بالفعل عملية الاندماج الوجدانى مع شخصية ما ، فانه يمكن أن يؤدى الى الكوميديا .

في فيلم باستر كيتون « شيرلوك الصغير » نرى كيتون عامل العرض السينمائى يغلبه النوم أمام لوحة التشغيل . ويحلم أنه يغادر مكانه بجوار جهاز العرض السينمائى ليحتل مقعداً فى الصلاة . وبعد مشاهدته الفيلم فترة من الزمن يتجه الى موقع الشاشة ثم يدخل فى الفيلم ذاته . ولكن

معظم المتفرجين - وقد أخذتهم الدهشة من فعل يخالف الواقع الى هذا الحد - يضحكون بينما يشارك كبتون في المواقف الجارية في سياق الفيلم .

ويرتبط تأثير هذا المنظر بعلاقة المتفرج بمكان الشاشة . اذ عندما يجلس رواد الفيلم في اماكنهم بالصالة . يدركون أن هناك مكانا آخر . هو مكان الفيلم الذي يشاهدونه . انهم متشبهون دائما (وان كان بصفة هامشية عادة) الى وجودهم في مكان ثلاثي البعد مألوف في دار السينما ، ولكن انتباه المتفرج مركز على المكان المتغير في الفيلم . وتتطابق عينه مع عين الكاميرا وهي تتحرك خلال مكان الفيلم . وتتنباه المشاعر والأحاسيس التي تراوده لو كان فعلا يحول في أرجاء مثل هذا المكان .

ويحتفظ مرتاد السينما (بصفة هامشية مرة أخرى) بنوع من التنبيه الى أن المرء لا يستطيع الانتقال من مكانه الى حيث تجري وقائع الفيلم ، فليس ثمة مكان يمكن أن يعبره بين المكانين - مكانه بالصالة ومكان الفيلم . وينبني اقرارنا بأن ما نلاحظه أمامنا هو « مجرد شريط سينمائي » على مثل هذه النوعيات الأساسية من التنبيه . وعندما يقوم كبتون بعبوره المستحيل لهذا المكان اللاموجود بيننا وبين الفيلم يغمرنا احساس حى شديد بعبئية الموقف ونصدم بهذا التحدى لما نعتقد في علاقتنا بمكان الفيلم . وهذا اساس المرح الصاحب الناجم عن ذلك .

معركة الجزائر ، أول حب ، يحيا حياته

في مشهد مبكر من فيلم بونتكورفو « معركة الجزائر » وأثناء اقتياد رجال الشرطة لقائد الثوار « على » الى المخفر ، يوصف تاريخ حياته بصوت يطفى على التعليق الروائي . ومن جهة مرئية (باستخدام ما يسمى بالصورة النطاطة) يخلق المشهد احساسا بالانفصام المكاني . وباحساسه المكبوت بالمكان يميل انتباه المتفرج الى التركيز على التعليق .

وتستخدم حيلة مماثلة لسبب مختلف في أول عمل من اخراج ماكسيميليان شل وهو « أول حب » (١٩٧١) حيث استهدفت أجزاءه المبكرة منه الى احتواء المتفرج في تفاصيل ديكوره الروسى ذى الطراز العتيق . وأثناء نقاش حول طبيعة الحرية ، يصور الحدث بزاوية موجهة الى أعلا فوق سماء صافية . ومرة أخرى ، كما في فيلم « معركة الجزائر » يفقد المتفرج احساسه بالمكان ، لكى يولد في هذه الحال مزاجا نفسيا

ملائها للمحوار التجريدى الدائر عن الحرية . وربما أدى الديكور المادى
المجسد الى صدام مع طبيعة النقاش واحال المنظر الى نوع من السخف
والعبث .

وتمثلا لهذا المؤثر (أو بالأحرى ، معكوسه) تماما فى الذهن يصور
جان - لوك - جودار فى فيلمه « تحيا حياتها » (١٩٦٢) نقاشا بين
عاهرة وفيلسوف فى مقهى . وتتأمر أدوات المقهى المعهودة - من أطباق
ومناضد وجرثونات - لافراغ النقاش من أفكاره العظيمة السامية .

الزمان الفيلمي وتأثيره

ينقسم الزمان فى الفيلم - والذى يحمله الترتيب والسرعة اللذان
تتعاقب بهما الصور والوقائع والأحداث واحدة اثر أخرى - الى ثلاثة أنواع :
زمن درامى ، وزمن طبيعى ، ثم زمن تأثيرى .

اما الزمن الدرامى فان مقتضيات الحبكة ورسم الشخصيات والموضوع
وغيرها من ملامح التطور الروائى تؤسسه وتبنيه . ويمكن للأحداث
الضخمة ذات النطاق الواسع جدا ، مثل حرب نابليون ضد روسيا - أن
تصور من خلال الزمن الدرامى فيما لا يزيد على ساعات قلائل - كما فى
النسخ المتعددة لفيلم « الحرب والسلام » . ومن المعهود عندما تصور
حادثة ما بلغة الزمن الدرامى أن يحذف الكثير منها . اذ لا يلزم المشاهد
أن يرى كل مراحل الحدث لكى يتعرف عليه أو يتمثله ليشكل جزءا من
« كل » مقنع كاف من الناحية الجمالية .

وعندما يحاول فيلم من الأفلام أن يعرض كافة أطوار الأحداث ،
يتدخل زمن آخر ، واعتنى به الزمن الطبيعى . والقلة القليلة جدا من
الأفلام بنيت بأسرها وفقا للزمن الطبيعى . وأبرز مثل ملحوظ منها فيلم
« كليون من الخامسة الى السابعة » (اخراج آنبيس فاردا ١٩٦٢) . فهو
يروى طوال ساعتين حكاية ساعتيين فى حياة امرأة ذات يوم معين - لا شئ
اكثر ، ولا شئ اقل . أى أن الزمن الطبيعى يشير الى تركيب فيلمى
للأحداث بنفس معدل السرعة الذى كانت تحدث به فى العالم خارج نطاق
الفيلم .

وتنسق الأحداث فى الزمن التأثيرى بغية أن يكون لها تأثيرات معينة
على احساس المتفرج الذاتى بالزمن . ومن ثم تنفذ بعض المناظر المعتمدة
على ترتيب وسرعة الأحداث - لتبدو كأنها تبطئ الحركة ، والبعض الآخر
كأنها يمر طائرا .

حادثة فى آوول كريك

يعتمد تأثير فيلم روبرت انريكو « حادثة فى آوول كريك » (١٩٦٢) على التفاعل الحاصل بين أنماط الزمن الثلاثة التى ذكرناها من قبل .

حين يبدأ الفيلم ، تتخذ الاستعدادات اللازمة لتنفيذ حكم اعدام بالشنق فوق كوبرى سكة حديد يعبر أحد الأنهار . تجرى شتى الطقوس والاجراءات اللازمة فى طريقها المرسوم طبقا للزمن الطبيعى من حيث أن لحدث بمرمته معروض للعيان ، بما فيه من فترة انتظار طويل بعض الشيء الى أن تشرق الشمس .

وعندما تدار المشنقة ويهوى البطل الى حتفه ، ينقطع الحبل به فيندفع الى أعماق الماء أسفله حيث يجاهد للتخلص من قيوده . وهذه الوقائع تجرى على نمط التصوير القائم على الزمن الطبيعى . ومع ذلك ، تستغرق وقتا طويلا جدا الى حد أن يشعر الراى بأن الرجل لن ينجو بجلده .

ويعصد البطل الى السطح وهناك على جزء عاطفى معبر عن الفرحة العارمة ببقائه حيا يرزق . ويحمل هذا جمهور المتفرجين على أن يغير طريقة ارتباطه بالفيلم - من رؤيتهم الفيلم كتصوير لرجل يحاول أن يهرب من الاعداء الى رؤيته كمعالجة شاعرية غير واقعية لمحاولة هرب . وعلى هذا يغدو الزمن الدرامى هو الشكل السائد .

بعدئذ يحدث تغيير ملحوظ فى الزمن . وتتم نقله على فرقة تنفيذ الاعداء هناك على سفح الجبل . وتعرض محاولاتهم لاقتفاء أثر الهارب بالحركة البطيئة . والانتقال الى الحركة البطيئة عند هذه النقطة من سياق القصة له أثره فى طمس احساس المتفرجين بالزمن . اذ يستطيعون الآن أن يضعوا فى اعتبارهم امكانية أن يكون الهارب قد أسرع فعلا فى فراره بما يكفى لافلاته . الآن تحطم احساس المتفرج بعلاقة المحكوم عليه بالاعداء بمطارديه . ومحاولة هربه البطيئة الى حد لا يعقل يناظرها الآن عملية مطاردة بطيئة الحركة ...

وفى نهاية الفيلم يفاجأ الكثيرون باكتشاف أن الهرب لم يكن أكثر من وهم تحقيق أمنية . لقد بدأ جمهور المتفرجين يتخذ بهذا الفيلم عندما انطمس احساسه بالزمن .

كذلك أعدت استجابة المتفرج لاكتشاف زيف محاولة الهرب بواسطة الزمن التأثيرى لفيلم « حادثة آوول كريك » . اذ عندما يقترب الرجل

من بيته ، لا تفتح البوابات من تلقاء نفسها فحسب بل تبين حركاته نحو زوجته فى لقطات متراكبة . وتحطم الاصطناعية البادية فى هذه التصويرات القالب الواقعى الذى يميز معظم محاولة هربه . وما ان يصل الرجل الى زوجته حتى ترتج رأسه للخلف وتتم نقلة قطع الى لقطة له وهو يتدلى من الكوبرى . ومع أن المتفرجين قد يشعرون بأنهم مخدوعون ، فإنهم أيضا قد يشعرون باشباع جمالى . فاصطناع البوابات التى تفتح سحريا وتواكب اللقطات هياهم لادراك أن حادثة الهرب وهمية . وبهذه التجهيزات فإن الفيلم الذى لاح كما لو كان خدعة - يثير فى النفس احساسا بالمواءمة .

وتعمل الملامح الأخرى لحادثة الهرب مع الزمن لتجعله قابلا للتصديق . اذ بمجرد أن يصل الرجل الى منحدرات النهر التى سوف تعجل بهربه تدور الكاميرا ٢٦٠ وهى مركزة على أعالي الشجر . وينسجم الشكل الدائرى المصور مع نظائره فى المنحدرات المائية . وحينما يبلغ الرجل الشاطئ، تستعمل المرشحات التى تضيف مظهرا رقيقا باهتا على البيئة المحيطة ، لكى تعبر عن الهزة الشعورية التى تجيش فى صدر البطل عند تحققه من نجاته . وأثناء عدوه فى مسالك الغابة ، تبدو الغابة كأنها تقود خطاه قدما وهى تسترجع الطريق أمامه . ونرى طريقا محفوها بالأشجار يصبح الاطار اللائق للقطعة تسبغ ذاتية متميزة على الكاميرا : يقع الرجل وهو يذرع الطريق بشق النفس ، فتقف الكاميرا عليه ثم تسبقه بعض المسافة لتنتظره هناك حتى ينهض من عثرته ويبدأ من جديد عدوه المحسوم . كل هاتيك الملامح تضيف على تصوير عملية الهرب طابعا تعبيرا ثابتا . وهى حين تعمل متضافرة مع الزمن تترك المتفرجين فى ريبة من كيفية تقديرها .

هيروشيما حبيبي :

يبدأ فيلم آلان رينيه « هيروشيما حبيبي » (١٩٥٩) بصور قوية عديدة للمقطات الأشلاء البشرية تفسح مجالا لمناظر الدمار النووى التى تمسح بدورها مجالا لصور من العناق الجنسى . ان مناظر التدمير النووى رعبية مروعة ومشاهد العشق الجسدى غائمة مبهمه . ولا يستطيع المتفرج أن يفهم أية صلة ربطت بين الحب والجمال والجنس وأشلاء من جثث البشر والتدمير والقنبلة الذرية .

وعندما يتقدم الفيلم فى مساره . يذكر الرجل (وهو يابانى يدعى

هيروشيما) باستمرار المرأة (وتعرف باسم نيفرس على اسم موطنها في فرنسا) بأنها سوف تنسى الأشياء التي ينبغي أن تهتمها أشد الاهتمام . سوف تنسى التدمير النووي ، سوف تنسى الهوان الذي كابدته من جراء حبها لرجل الماني إبان الحرب العالمية الثانية .

وتتكرر فكرة نزوع الانسان الى نسيان الأشياء الهامة في حياته عند كل منعطف في الفيلم . ولكن المتفرج في معاناته بحق تجربة الفيلم يمر بعملية نسيان مشابهة . اذ يبدل الفيلم بصفة متكررة الصور القوية التي ابتدأت تنطبع في وعي المتفرج بأخرى ، وعقب انتهاء الفيلم يكون الاحساس المحتدم بتلك الصور القوية المبتدئة قد تلاشى . وهذا التأثير على المتفرج زمني بطبيعته . لأنه مرهون بتعاقب شئ ما في الفيلم - وهو في هذه الحالة تعاقب الصور . وعلى هذا ، فإن هاتيك الصور الابتدائية موجودة لا لأنها تتواءم جماليا مع اللقطات التي تتعاقب فحسب بل لأنها أيضا تعطي المتفرج تجربة النسيان .

المواطن كين :

مثل « هيروشيما حبيبي » يستأثر فيلم « المواطن كين » لويللز ببعد الزمن المؤثر الذي يؤكد معناه .

يوجد في الفيلم ثلاثة أنماط من الزمن . أول نمط ، وهو الزمن الحاضر ، يسرى على مدى الفيلم كله . اذ ينهض المخبر الصحفي تومبسون في الوقت الحاضر بعملية تنقيب عن الحقائق المخفاة في حياة تشارلس فوستر كين . وتأخذه رياداته الى معاونه كين الأقربين في تحرير الصحيفة ، وهما برنشتاين ولبلاندي ، ثم الى زوجته الثانية سوزان الكساندر ، ثم الى سجلات الوصى عليه ج . والتر تاشر ، ثم الى كبير خدمه ريموند . ومن خلال ذكرياتهم عن كين ، يتداخل نمط الزمن الثاني . أي الزمن الماضي ويتركب النمط الثالث أيضا من سرد أحداث ماضية في حياة كين ، ولكنه يختلف عن النمط الثاني في أنه يكسر الاتجاه الطبيعي المعتاد لتدفق الأحداث من الماضي الى الحاضر . مرتدة بالمتفرج الى الماضي ليبدأ قصة ذاتية مختلفة أخرى عن كين . فهي تهز اندماج المتفرج مجبرة اياه على التساؤل عن صدق ما جرى وصفه الآن . ودائما يصبح النمط الثالث للزمن نمطا ثانيا . ويقاطع هذا النمط الثاني الجديد بالتالي نمط ثالث جديد وهلم جرا .

وهناك مثالا على كيفية مقاطعة النمط الثالث سياق النمط الثاني : في اطراد للنمط الثاني - استقام من خلال اطلاق المخبر الصحفي تومبسون على سجلات تاتشر - يرى المرء كين أولا كصبي مع أبويه ووصى المستقبل الترى ، ج والتر تاتشر . ثانيا وهو أكبر بعام تقريبا يتلقى زلاجة هدية عيد « الكريسماس » بمنزل آل تاتشر . بعد ذلك وهو شاب يتولى اصدار صحيفة . وأخيرا يظهر كين رجلا أكبر كثيرا في العمر وهو يصفى نصيبه في الصحيفة . عند هذه النقطة ، يقاطع الشكل والاطراد المعتادين مشهد من النمط الثالث : ذكريات برنشتاين عن كين والتي تبدأ بأول يوم للآخر في مقر الصحيفة - وهو حدث وقع في وقت أسبق بكثير على النقطة التي تترك سجلات تاتشر عندها المتفرجين .

ويفيد مشهد النمط الثالث ، حيث يتجاور وضعاً كين في طفولته ورجلته (في ختام مشهد للنمط الثاني) في تأكيد الطبيعة الثنائية لحياته : يوما وهو رجل قوى نشط ويوما وهو رجل عاجز تعس ذو حياة خاصة متصدعة . (كانت هذه الثنائية جزءا من النموذج الثابت المأثور عن الأمريكي الناجح في ذلك الوقت) .

وفي تحديد ما يصوره الفيلم ، تستحق المقاطعات الزمنية وتأثيراتها اهتماما كبيرا . اذ أن بناء الزمان هو ما يتيح لنا أن نشاهد طبيعة كين المتعددة الجوانب : كل مرة نعتقد فيها أننا نعرف الرجل . تعرض علينا صورة ذاتية مختلفة له .

سانجورو :

ينتهي فيلم « كيروساوا » سانجورو » (١٩٦٢) بمركة مواجهة ساهورائية تحمل مضامين متعددة عن طبيعة الزمان في الفيلم . فالخصمان المشتركان - سانجورو (توشيرو ميفون) وهانباي (تاتسويا ناكاداي) - يواجه كل منهما الآخر وسيقاهما في غمديهما ، وأيديهما تتحرك ببطء وثبات الواثق الى وضع الاستعداد . ينمضي وقت طويل على غير العادة قبل أن يقترب المبارزان ويشتبكا في طعان . ولكن حين يفعلان ينطلق الطعن بدرجة من السرعة تتعذر معها رؤيته . ويسدد سانجورو طعنة واحدة ويهوى هانباي ببطء الى الأرض . في الواقع ، يصوب ميفون سيفه من وضع الاستعداد مباشرة الى نقطة على جانب وخلف ناكاداي . ومحاولة التظاهر بتوجيه طعنة تقضى (كما يحدث في كثير من مبارزات السيف

من هذا القبيل) بأن تتضمن حركة متوسطة تبدو كأنها تخترق جسم ناكاداي . لكن في هذه الحالة ، يزودنا خيالنا بالخطوة المفقودة .

وتدعم الموسيقى التصويرية جيدا هذا التأثير ، بصوتها الواخز للأعصاب الذي يلهى البال ، على نحو ما تفعل لحظات الانتظار السابق ذكره قبل الطعنة القاضية . ولأن معظم فيلم « سانجورو » محاكاة ساخرة للطبقة السامورائية ربما كان حذف الخطوة المفقودة صادرا عن روح المحاكاة الساخرة .

غرباء في قطار

يمثل فيلم هتشكوك « غرباء في قطار » (١٩٥١) كلا الزميتين المحدود والمختصر . ففي الفيلم ، يهدف برونو (روبرت ووكر) الى تهيشة « جاى » (فارلى جرانجر) لتوريطه في جريمة ارتكبها هو نفسه . وليفعل ذلك يجب عليه أن يخفى دليل الاتبات (ولاعة سجائر) في جزيرة معينة . ويرحل « برونو » الى الجزيرة ولكن « جاى » ، رغم ارتيابه في نوايا برونو ، لا يتمكن من تتبعه حتى يكمل مباراة للتنس . وينشأ قدر من التوتر كبير نتيجة لنقلات القطع المترددة ذهابا وإيابا بين مباراة التنس وتحركات برونو ، التى تتضمن رحلته بالأتوبيس الى الجزيرة ، وفقدانه المؤقت لولاعة السجائر ، وانتظاره التالى هناك . ويتضاعف التشويق أيضا بما يقدمه التوليف من تذكرة دائمة بما ينتظر « جاى » على الجزيرة بعد انتهاء المباراة .

وتتسم الرحلتان الى الجزيرة بطابع غريب أشد الغرابة : رحلة « برونو » (عندما يخرج « جاى » فى مباراة التنس) تبدو بلا نهاية . بينما رحلة « جاى » سريعة . وربما كان أحسن ما توصف به غرابة هذه المطاردة أنها بمثابة تحريف أو تفهيل للزمن . إذ أن تخصيص أطوال كثيرة من شريط الفيلم لهما جعل كلا من تحركات « برونو » الى الجزيرة ومباراة « جاى » فى التنس ممدودة الزمن بالفعل ، بينما تقلص الزمن أثناء انتقال « جاى » الى الجزيرة .

الطيور :

فى فيلم هتشكوك « الطيور » (١٩٦٣) تنجم أسراب هائلة من الطيور الجارحة فى بلدة صغيرة وتهاجم سكانها . وفى منتصف الفيلم

تقريباً يعترض مشاهد الهجوم التي تتعاطم شدة مع اطراد الفيلم - منظر مباشر في مقهى قرية . وقد أثار فرانسوا تريفو في لقاء مع هتشكوك تساؤلات حول طول المنظر و « ملائمة » هي في الحقيقة تساؤلات حول « الشدة » و « الوحدة » . ان كان مشهد المقهى طويلاً جداً فسوف يفقد الفيلم اذن شدته ؛ وان كان لا يلائم الحدث فسوف يميل الفيلم اذن الى فقدان وحدته .

وقد ركزت اجابة هتشكوك على مدى استجابة الجمهور . واعترف بأن المنظر المقدم في مقهى القرية لم يضاف جديدا الى تطور الحكاية ، ولكنه قال مفسراً :

« ... شعرت بعد هجوم الجوارح على الأطفال في حفل عيد الميلاد ، وتسرب الطيور الصغيرة عبر المدخنة ، وهجوم الغربان خارج المدرسة ، أنه ينبغي علينا أن نمنح المتفرجين « راحة » قبل أن يعودوا ثانية الى الرعب والفرع ... فهذا المنظر في المقهى « متنفس » يتيح بعض الضحك . وشخصية السكر ماخوذة مباشرة عن رواية للمؤلف المسرحي اوكازي ، وعائلة الطيور المكتهلة طريفة ممتعة تقريباً - بكل الصدق ، أنت مصيب فيما تقول . فالمنظر يميل قليلاً الى الطول ، ولكنني أشعر أنه لو استغرق المتفرجون فيه فسوف يقصر تلقائياً ... انني دائماً أقيس طول أو قصر منظر ما بدرجة التشويق الذي يحمله للجمهور . اذا استغرقوا فيه تماماً فهو منظر قصير ، واذا سئموا منه فلا بد أن المنظر طويل جداً » .

هذه الملاحظات التي أبدتها هتشكوك تبرز للعيان خاصية العلاقة بين كل من الشدة والوحدة . وعلى نقيض النظرة التقليدية ، ليست الشدة والوحدة خصائص للفيلم في ذاته بل للعلاقة بين ما يلاحظ على الشاشة وما يحدث في قرارة نفوس المتفرجين - وأعني ، أية مشاعر يحسون بها وكيف يرتبطون بما يلاحظون (مثلاً ، استغراقهم في منظر المقهى) .

وطبقاً لتفسير هتشكوك لمنظر مقهى القرية ، فإنه يسهم في مضاعفة كل من شدة ووحدة فيلم « الطيور » . واعطاء المتفرجين « راحة » من الرعب يشحذ وقع الأحداث المرعبة التالية . وهكذا يسهم منظر المقهى في مضاعفة شدة الفيلم . وهو يسهم في تعزيز وحدة الفيلم بقدرته على اغراق المتفرجين في حدثه الدرامي .

الشمال عبر الشمال الغربى :

فى فيلم هتشكوك « الشمال عبر الشمال الغربى » (١٩٥٩) يجرى على لسان البطل (كارى جرانت) حديث يلخص ما جرى له خلال الثلث الاول من الفيلم . ويغطى ازينز الطائرات (فالمنظر فى مطار جوى) الذى يصم الآذان على معظم الحوار ، وان كان ما يسمع فيه الكفاية للمتفرجين ليدركوا ان الأحداث الغريبة الشاذة التى أصابت جرانت يتم اختصارها . فالواقعة المذكورة تستغرق حوالى ثلاثين ثلثين ثانية فقط . فى حين ان السرد الفعلى للأحداث ربما استغرق ثلاث دقائق على الأقل . هذا المؤثر يسمى الانقسام الزمانى Temporal Dislocation فإدام المنظر يبدو غير واقعى ، فان المتفرج ينقسم عن النسق الزمنى للفيلم عند هذه النقطة .

لقد عززت معظم أفلام هوليوود ابان الثلاثينات والأربعينات اندماج الجمهور المتفرج بتسكينه فى مكان الفيلم وزمانه بوعى وتدقيق . واستخدمت وسائل عديدة : روعى تطوير مظهر ثلاثى البعد شبيه جدا بالمكان الثلاثى البعد الذى نعيش فيه كل يوم من خلال التنسيق الدقيق للأشياء والممثلين والديكورات ، وأضفى الاهتمام الواعى بنوعية وتعاقب الأحداث فى الفيلم على النسق الزمنى تماسك الحياة اليومية المعتادة . ولعله الاحساس بالتسكين فى زمن الفيلم هو ما أحبط فى منظر المطار بفيلم « الشمال عبر الشمال الغربى » .

ويخدم مؤثر الانقسام من الناحية الجمالية وظيفة من أهم ما يكون فى توحيد الفيلم . فالانقسام يلائم الخط الروائى الشاذ ولن يلائمه ان يتم تسكين المتفرجين فى زمن الفيلم بينما محتواه على هذا النحو من الشذوذ ولذا يستحسن نقل المتفرجين خارج الزمن . لم يشأ هتشكوك ان يشعر المتفرجون بالراحة والاطمئنان أمام الأحداث الغريبة التى تنهال على جرانت .

ويستبين فى النهاية ان الوحدة فى فيلم « الشمال عبر الشمال الغربى » علاقة قائمة بين الفيلم والجمهور المتفرج أكثر منها سمة مرئية أو صوتية للفيلم ذاته . فالعلاقة تكمن بين ما يلاحظه المتفرجون (حكاية شاذة) وبين ما يحسون به (انقسامهم عن زمن الفيلم) .

خاتمة :

من وجهات النظر الشائعة عن طبيعة المجال السينمائي أنه لا شئ أكثر من مجموع السمات المرئية والصوتية ، وأن الأحكام الجمالية بشأن

فيلم من الأفلام يمكن تأسيسها على ما كان يمكن رؤيته وسماعه أثناء عرضه على الشاشة فحسب . وقد ينادى من يناصر وجهة النظر هذه بأن البيانات حول مؤثرات فيلم يمكن اختصارها كلية الى بيانات عن السمات المرئية و/أو الصوتية للفيلم بدعوى أن المتفرج عندما يتم استغراقه فيه أو انفصامه عنه أو تأثره بأية طريقة أخرى غيرهما ، فلا بد أن هناك سمة مرئية أو صوتية للفيلم تنتزع هذا التجاوب من قرارة نفسه .

وعلى أى حال ، يجب على المرء لى يتعرف على كنه المؤثرات التى يحتويها فيلم أن يعلم القدرات الإدراكية لجمهور المتفرجين . فهاتيك القدرات مستقلة عما يمكن ملاحظته فى الفيلم ، وهكذا تكون مؤثرات السينما قوى فى حوزة الفيلم تتجاوز حدود خصائصه المرئية والصوتية . [التمييز هنا يكمن بين ما يسمى بالخواص « الجارية » و « النزوعية » . فالسمات المرئية والصوتية خواص جارية بينما السمات المؤثرة نزوعية . والخواص النزوعية لا يمكن بالتحديد ملاحظتها] .

وجهة نظر شائعة أخرى تحدد ماهية الفيلم أكثر وهى التى تقول بأنه مجال مرئى فى المقام الأول . ويبين تحليلنا السابق لعلاقة الصوت بسمات الفيلم المؤثرة - أن مثل هذا التعميم غير صائب . وفى أمثلة الزمان والمكان التوضيحية بهذا الفصل ارتكز تحليل السمات الجمالية للمناظر التى نوقشت على أوجه المجال السينمائى الثلاثة جميعا (المرئية والمسموعة والمؤثرة) دون تفضيل لأى منها على الآخر . والبرهنة على أن أحد الأفلام سوف لا يصلح جماليا الا اذا توافرت فيه عناصر مرئية جيدة - صادقة ولكن غير ذات صلة بالموضوع . وحقيقة أن وجود عناصر مرئية جيدة التصميم شرط لازم للسمات الجمالية فى الفيلم - لا تعنى أن أية سمة جمالية معينة تستحدث أساسا بعنصر مرئى أو أكثر . وبعبارة أخرى ، سوف يكون الفيلم بلا ريب سطوحيا وغير شيق وغير خلاب اذا لم تتوافر فيه عناصر مرئية مشوقة ، ولكن حين تتوافر السمات الجمالية فيه فلا حاجة بالعناصر المرئية أن تكون العامل الرئيسى الفعال .

٤ - قدرات المتفرج

فى الأفلام ، كما فى معظم الأشياء ، تلعب توقعاتنا دورا هاما فيما نلاحظه . وتؤيد المناقشة التالية لأسلوب جان - لوك - جودار فى صناعة الأفلام النظرية القائلة بأن المؤثرات الجمالية التى يحققها هذا المخرج تعتمد جزئيا على توقعات جمهوره المتفرج ، وأن هذه التوقعات هى بدورها نتاج الى حد ما للأوقات التى يختبر فيها الفيلم . وهذه الحالة الموصولة بالزمن توضح شيئين : جزء من ماهية الفيلم يتحدد بالأوقات التى يعرض فيها ، وبعض السمات الجمالية للفيلم سوف يختلف كلما اختلفت جماهير المتفرجين .

استغلال التوقع

الانفصام :

فى أفلام جودار : كان جان - لوك - جودار معظم سنوات الستينات مشغولا بخلق معادل سينمائي للاغتراب البريختي فى المسرح . فقد شعر بريخت أنه لا ينبغى على المخرج ولا المتفرج أن ينظر الى المسرحية على أنها مهرب أو تطهير للنفس . ومن ثم وجب على المتفرج أن يقترب عن حدث المسرحية الدرامى : ولم يرد بريخت للمتفرج أن يدع التعليق الاجتماعى للمسرحية وراءه فى المسرح . بل أراد أن يؤثر على الكيفية التى يعيش بها المتفرج المسرحى منذ رؤيتها فصاعدا .

ومعادل جودار للاغتراب البريختي هو « الانفصام » ، وينظم جودار كافة الموارد الوفيرة الهامة للمجال السينمائي ويوجهها نحو غاية قصصية متفرجية مكانيا وزمانيا ودراميا .

والى أن ظهر أول فيلم رئيسى لجودار وهو « اللاهث » (١٩٥٩) بقيت القوة الدافعة المهيمنة للتعبير الفيلمي موجهة نحو نقل المتفرج الى مكان الفيلم وزمانه ومركزه الدرامى . وكثيرا ما كانت الأفلام تمتدح لقدرتها على نقلنا خارج حدود حياتنا اليومية الى عوالم الحركة والخيال والتشويق والدراما والتنافر والتسامى . . . وأبرزت كاميرات هوليوود على يد هوكس وفورد وهتشكوك ودونين مكان الحدث فى الفيلم . قدمت خاصية الأبعاد الثلاثة وجعلت المكان الفيلمي أشبه بالمكان المألوف فى حياتنا العادية . وامتازت حكاياتها ببدايات وأوساط ونهايات . وبمعكوسات درامية . وذروات ثم فوق كل هذا بتصوير شخصيات جيدة التحريك ونجوم جذابة فائقة .

قاوم جودار كل هذا . ونمى أساليب فنية جديدة لنقل المتفرج خارج مكان أفلامه وزمانها وحدثها الدرامى . فلا تتحرك كاميرا جودار داخل مكان الفيلم . بل بدلا من ذلك ، تدور هنا وهناك خارج المكان محومة حول أشياءه لا فيما بينها . والمكان فى أفلام جودار غالبا ما يكون مسطحا وضحلا ومحدودا .

ويستعمل جودار اللون بطرق مغايرة للأفكار المرتبطة بوسائل الرسام الملون للتعبير عن العمق بوضع الألوان الأفتح فى أمامية الصورة ، مع اشراقات الألوان الأخرى وهى تتلاشى تدريجيا بالارتداد بعيدا فى المسافة أو الخلفية .

يعكس جودار هذه العملية فى فيلم « تحيا حياتها » (١٩٦٢) وفيلم « الصينى » (١٩٦٧) . ففي الفيلم الأبيض / أسود « تحيا حياتها » يكرر وضع الممثلين أمام حوائط موحدة اللون مع قرب الكاميرا منهم . ويرى المتفرج مكانا ضيقا أمام الممثلين ، وتميل الحوائط فى الخلفية الى حجب أى احساس بالعمق .

وفى فيلم « الصينى » يجد جودار زمرة من الشباب الثورى يعيدون طلاء المبنى (الذى سيكون مقر خليتهم الشيوعية) بلون أحمر موحد يصرخ فى وجوهنا ويقهر محاولتنا لكى نلاحظ العمق . وتتحد الأشياء الأوهى لونا التى تتحرك فيما حولها أمام هذه الخلفية المسيطرة معها لتعطى المكان الفيلمي مظهرا لايتفق والمكان الذى نحيا فيه على النحو المألوف .

وتستخدم المرايا بطريقة مشبوهة لتشويه المكان فى الفيلم « تحيا حياتها » و « امرأة متزوجة » (١٩٦٤) . اذ تعمل فى هذين الفيلمين بانسجام مع كاميرا ثابتة لتمنح الرائي احساسا بارتداده من المكان .

وهكذا يهدف جودار الى تحقيق مكان يتصف بالتشويه والضجالة والاقلاق والتنفير ، لكي يطرد المتفرجون منه - يفصموا عنه أو ينقلوا خارجه . وبوضعنا على هذا النحو سوف نكون أقدر على تأمل أفكار الفيلم ، واستيعاب تصويره للواقع وفهم تعليقه الاجتماعي ، وأهم من هذا كله . تطبيق رسالته على أحوال حياتنا اليومية .

وتتمثل نواح أخرى من استخدام جودار للانفصام المكاني في المشاهد الافتتاحية للفيلم الأبيض / أسود « **الفافيل** » (١٩٦٥) . ففي هذه المشاهد يدخل جودار عناصر عديدة ذات محتوى جرافيكى عال - مثل المصنفات والستائر الخلفية والسهام والأنوار الحافظة والصور الحائطية . وتفيد هذه العناصر في تركيز انتباهنا على المظاهر الثنائية البعد لما نراه في نطاق الشاشة . ولا تشجع كذلك زاوية التصوير ولا حركة الموضوع عند جودار على الاندماج التقليدى . فالأولى تتحاشى الحدث الذى يتحرك مبتعدا عن الكاميرا مباشرة أو متجها نحوها مباشرة (ويسمى التصوير بمحاذاة محور العدسة) ، فمثل هذا الحدث يميل الى احتوائنا أكثر كثيرا من الحدث الذى يتحرك على خط بزوايا قائمة على المحور . كذلك يضيف التصوير اللامحورى على المكان مظهرا مسطحا نسبيا . ويميل الناس والأشياء معه الى الظهور كأنهم جميعا يتحركون على مستوى مفرد .

وفى فيلم « **الفافيل** » يتلاعب جودار بتوقعاتنا - وهى توقعات مستمدة من خبرتنا السينمائية السابقة . فهو على المستويات المتعددة ، يقلد ساخرا أجناس أفلام العصابات والخيال العلمى والكابوس اللاتوبوى [ضد اليوتوبيا] وكذلك الفيلم التسجيلى عن الديكورات المدنية . وتحول هذه المحاكيات الساخرة دون اندماجنا مع ما نشاهده على الشاشة لأنها تنير درجة عالية الى حد ما من التباعد العاطفى .

ويقدم جودار أيضا الماعات أسلوبية الى أفلام سابقة - وهى الماعات تذكرنا بأننا « نشاهد فيلما لا غير » . فممن أن يدخل ليمى كوشان (البطل) الفندق بمدينة الفافيل الى أن يصل الى غرفته توجد لقطة واحدة فقط . وهذه الالتقاطة الطويلة اشارة فى جانب منها الى أمثلة أخرى شهيرة لمشاهد طويلة دون توليف - لفيلم ف.و. مورناو « **شروق الشمس** » (١٩٢٧) على سبيل المثال ، وكذلك الافتتاحية السابق دراستها لفيلم ويللز « **لمسة الشر** » . ومع ذلك تختلف هذه الالتقاطة الطويلة عن اللقطات التى تستحضرها فى الذهن ، فى أنها تفصم المتفرج عن الموضوع ذى الاهتمام الأعظم . فالأعمدة والقوائم وجدران المصاعد والظلمة تدخل بيننا

وبين ليمى كوشان وهو يسجل اسمه فى دفتر الفندق ثم وهو يسير برفقة المضيفة الفاسقة الى غرفته . وتقوم هذه الأشياء المتداخلة مقام نقلات القطع فى اللقطة الطويلة وتفيد فى الاقلال من تنبهنا الى طولها . واهم من هذا انها تفيد احساسنا بشخصية تتنقل خلال مكان يمكن تمييزه بوضوح .

دليل آخر على ان ما نشاهده هو مجرد فيلم هو أسلوب الكاميرا على امتداد المشاهد الافتتاحية . فالكاميرا بتلقائيتها البالغة واستقلالها عن الحدث تسبق ليمى كوشان وتستقر غالبا فى موقع امامه . ولأن انتباهنا مشدود الى الكاميرا فمن الصعب علينا أن ندمج معه .

وأخيرا تساعد الاضاءة على أن تشكل ادراكنا بعالم الفافيل . ويتعين على الفنانين البصريين جميعا أن يختاروا بصفة أساسية وضع الضوء فى عالم أعمالهم . هل يريدون عالم النور أو الظلام ؟ يصور رامبرانت عالما مظلماً فى جوهره حيث لا يدخله النور الا عرضاً فحسب . ويستهل فيلم برجمان « **الختم السابع** » (١٩٥٦) مناظره فى الظلمة ويبقى جوء المحسوس الغالب عليه جو عالم مظلم . وعلى النقيض تحدث كل مشاهد فيلم حاك ديمى « فتيات روشفور الصغيرات » (١٩٦٧) فى مناظر مشرقة فى وضوح النهار . عالم ديمى المهيأ لفيلم « روشفور » هو بالضرورة عالم نور . أما فى « **الفافيل** » فقد خلق له عالم مظلم . ويبدو النور بشكل عام منتشرا فى برك منعزلة .

وكما ذكرنا من قبل كان فيلم « **اللاهث** » أول محاولة كبرى لرفض الفيلم الشائع فى عصره . وفيه أدخل الصيغ الثلاث للانقسام الذى سوف يغدو « الماركة » المسجلة على أعماله .

يستحدث الانقسام المكانى أولا بخلق جغرافية مكانية غير تقليدية تدريجيا . فى المعالجات التقليدية المعهودة اذا عرضت على الشاشة سياراة تتحرك منذ البداية الى يمين الشاشة فسوف تستمر سائرة الى يمين الشاشة فى المقطعات المتتالية اللهم الا اذا نشأ دافع يعكس اتجاهها . بالمثل ، فى لقطة تقليدية من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة سوف يبقى موقع العناصر الموجودة فى المكان ثابتا . وعلى سبيل المثال ، لو شوهد ثلاثة رجال فى لقطة عامة فسوف يظلون فى اللقطة القريبة التالية على نفس الوضع بالنسبة لكل منهم للآخر . الا اذا أشير قبل القطع الى حركة ما خارج ذلك الوضع تدعو الى تغييره .

فى مشهد القتل بفيلم « اترلا هث » يحبط جودار بصفة منتظمة اى
جهديبذله المتفرج لكى يبنى تماسكا مكانيا . فما ان تستقر حركة مميزة
لسيارة بلموندو على يمين الشاشة حتى تتم نقلة قطع عنيف على سيارته
وهى تنطلق صارخة على يسار الشاشة . وما ان تطمئن نفوسنا لوجهة
نظر بلموندو داخل سيارته ، حتى تدفعنا كاميرا جودار الى نقطة محددة
خارج السيارة عند موطن عجلاتها بينما تواصل سيرها تاركة ايانا
خلفها .

ومرة اخرى ينكب منهج جودار للانقسام الزمانى على عكس تكنيك
مطور جيدا للفيلم التقليدى . شىء اساسى هام لخلق نظام زمنى مقنع
(اذا كان زمن الرؤية لا يناظر الزمن الدرامى) هو ضرورة منح المتفرج
احساسا بأنه اختبر حادثة مكتملة ، فى حين أنه لم يشاهد غير اجزاء
منها فقط .

وفى اغلب الأحيان يعطى جودار من حادثة ما اقل مما يلزم لبنوغ
هذا الاحساس بالاكتمال . ومرة اخرى فى مشهد القتل ، تستخدم
نقلات القطع القافز (الذى يحذف جزءا من الحدث) لكى « يقفز » الحدث
بدلا من التدفق قدما ، مهيئا بذلك معلومات ضئيلة جدا لا تكفى لاعطائنا
الاحساس بجو الأحداث فى حياتنا اليومية . وكما هو الحال مع المكان
الفيلمى عند جودار ، فان النظام الزمنى هو ذلك الذى لا نستطيع فيه
ان نشعر بالراحة أو الاندماج .

ويمثل المشهد فى النهاية نوعا من الانقسام الدرامى . اذ كلما
تطور منظر القتل يرى المتفرج جوانب أكثر فأكثر من شخصية بلموندو
ليستجيب لها - وفى هذه الحالة لا مبالاة . أثناء قيادته السيارة ،
« ينشئ » على الشمس ، يحدث نفسه بطريقة مزعجة ، « يتثريق » على
الساائق الآخرين ويرمى بتعليقاته على الريف . ولكن الشسقف الذى
يستثار بشخصية بلموندو لا يكتمل على الاطلاق ، لأن لا شىء يمكن فعله
أكثر من ذلك . وهكذا ينشأ الانقسام فى هذا الحال عندما لا تتبع التقاليد
الدرامية .

ومع أن الانقسامات الزمانية والمكانية تكثر فى مشهد القتل الذى
سبق ذكره ، فانه يبقى الاحساس المألوف - كما يقول الفيلسوف ستانلى
كافيل - برؤيتك العالم مطمئنا الى أنه لا يراك أحد . ومع هذا ، يعكس
صفو هذا الاحساس المريح مثال للانقسام الدرامى وذلك بادماج المتفرجين

مباشرة في غمار الفيلم ذاته . ويحدث هذا عندما يوجه بلموندو تعليقا
مباشرا الى الجمهور .

ويعطى تحليل اللقطة التالى فكرة دقيقة عن الكيفية التى يعمل
بها تكتيك الانفصام عند جودار .

تحليل مشهد من فيلم جودار « اللاهث »

• اللقطة ١ •

بلموندو فى سيارته على طريق زراعى (مسبقا بمزج طويل من
بلموندو فى سيارته بجوار النهر فى باريس) .

اللقطات ٢ - ٥

سلسلة من نقلات القطع القافز لمناظر متنوعة لبلموندو وهو يسوق
سيارته . يبدون بلموندو أثناء ذلك . وهذا ينشئ انفصاما زمانيا .
ويهيئ الصوت قلدا معينا من الاستمرارية .

اللقطة ٦

لقطة عامة متابعة من وجهة نظر بلموندو داخل سيارته . يلحق
بسيارة أمامه . المكان موضعى عند هذه النقطة .

اللقطة ٧

تتقدم سيارة بلموندو فى اتجاه الى أسفل الشاشة . وهنا نعاني
انفصاما مكانيا بسبب أن اللقطات الأولى (من ١ - ٦) تبين سيارة
بلموندو وهى تتحرك الى أعلا فى نطاق الشاشة . هناك تبديل فى وجهة
النظر من داخل سيارة بلموندو الى خارجها . وتولد هذه اللقطة انفصاما
مكانيا أكبر . يتجاوز بلموندو سيارة معلقا . لن يتخطانى تلك العربة
الصفيح . . تتحرك الكاميرا الى الخلف بعد أن يمر بلموندو منها وينظر
خلفه ، ولكننا لا نرى « عربة صفيح » . من المتعارف عليه أنه حين
تستدير كاميرا لتتبع اتجاه نظرة شخصية ، فإننا نتوقع رؤية شىء .
وهكذا فإن عدم رؤيتنا أى شىء وعدم موافقتنا بتفسير لذلك يتركنا
منقسمين .

اللقطة ٨

تسير سيارة بلموندو على يمين الشاشة . ومرة أخرى يوجد انفصام مكاني حيث أظهرت اللقطات السابقة بلموندو وهو يسوق سيارته الى أعلا وإلى أسفل في نطاق الشاشة . (يستقر اتجاه السير ثابتا في هذه اللقطة .) بلموندو يتحدث الى نفسه قائلا انه يرحل عن باريس وأنه يوم أن يرتب أموره سوف « أحصل على المال ، وأسأل باتريشيا نعم أم لا ، وداعا يا حبيبتي وأنطلق الى جنوا وميلانو وروما » . هذا يولد انفصاما دراميا ، فنحن لا نعلم الى من أو ما يشير بلموندو . بعدئذ يقول بلموندو : « الريف جميل » وفي زهو مختال « أحب فرنسا » . وتتردد أنغام موسيقى ريفية من راديو السيارة . هنا تصطدم عناصر مغايرة بطبعه القوى الصارم . وعند هذه النقطة ننشغل بشخصية بلموندو ولكن لا شيء ينتظر لكي يتيح لنا إرضاء شغفنا . ومن ثمة ينشأ الانفصام الدرامي .

اللقطة ٩

يسير بلموندو على يسار الشاشة . مرة أخرى ننقسم مكانيا .

اللقطة ١٠

يتحرك بلموندو على يمين الشاشة . وهذا يواصل سلسلة الانفصام المكاني . ينظر بلموندو مباشرة في عين الكاميرا (نحو الجمهور) ويقول : « اذا كنت لا تحب البحر ولا تبالي بالجبال ، ولا تبالي بالمدينة الكبيرة ، « تبقى معزولة » . وهكذا ينتهك احساسنا التقليدي بأن ترى العالم دون أن نشعر بمن يرانا . وتنتج عن ذلك حالة انفصام . تصبح الموسيقى مرحلة صاخبة . وعندما يمر بفتاتين يبطي ، ثم فجأة يغير السرعة . يقول : « كلتااهما تفوحان نثانة » دعهما تمشيا على أقدامهما « تستطرد موسيقى غنية . يقتش بلموندو عن طينجة في خزانة القفاز . يلهو بإطلاق النار .

اللقطة ١١

تتحرك سيارة بلموندو الى أعلا بانحراف وإلى اليمين في حيز الشاشة . يطلق طينجته صوب الشمس وهو يقول : « شمس رائعة » . مرة أخرى يجاهد المتفرج مع خليط من العناصر المتصارعة . ينتقد بلموندو السائقين الآخرين ، مواصلا حديث نفسه . . . تعرض على الجمهور حماقته وسرعة غضبه ، وتفاد صبره ورغبته في أن يعيش لحظة عمره .

يرى بلموندو برجل بوليس . ومع أنه سرق السيارة ، لم ينزعج
وقال معقبا « لا يجب اطلاقا أن تستعمل الفرامل ، فالسيارات جعلت
للسير » .

اللقطة ١٢

يرى المصدر الأمامى لسيارة بلموندو من نقطة واطئة جدا بحيث
لا يمكن اعتبارها وجهة نظر بشرية . (وجهات النظر حتى الآن ظلت تلك
التي يمكن للعين البشرية أن تلاحظها) . كلا إشارة دوران السيارة وخط
وسط الطريق يمكن رؤيتهما .

اللقطة ١٣

لوحة القيادة بينما بلموندو يتخطى سيارة نقل . يصيح بلموندو :
« عساكر أولاد قحبه » . يرى البوليس على الجانب الأيمن من الطريق .
يقلق بال بلموندو لتجاوزه كثيرا من السيارات بتهور .

(تزداد السرعة الى أقصى حد ممكن فى ثانيا وبين اللقطات من ١٤
الى ١٩ وتسمع الموسيقى الجادة العنيفة الطابع خلالها) .

اللقطة ١٤

تتخطى سيارة بلموندو السائرة على يسار الشاشة سيارة أخرى
وشاحنة .

اللقطة ١٥

داخل السيارة التي تتحرك على يمين الشاشة ، تدور الكاميرا
١٨٠ ° . تنهى الكاميرا دورتها . ويتركنا هذا دون احساس بوجودنا
داخل السيارة . ويمكن رؤية رجال البوليس على موتوسيكلاتهم وهم
يظهرون من خلف الشاحنة التي تجاوزها بلموندو منذ هنيهة . الانطلاق
سريع جدا يجعل من الصعب مجازاة الحدث .

اللقطة ١٦

قطع قافز : البوليس خلف بلموندو . داخل السيارة تدور الكاميرا
راجعة ١٨٠ ° . نستدل على معالم طريقنا مرة أخرى .

اللقطة ١٧

تري سيارة بلموندو أولا من الجهة الأمامية اليمنى وهي تتجاوز سيارة أخرى . تمر بلا السيارتين المذكورتين بجوار الكاميرا الثابتة . وهذا يعطى احساسا قويا بالسرعة . تتجه سيارة بلموندو نحو يمين الشاشة .

اللقطة ١٨

يتجه رجال البوليس على موتوسيكلاتهم يسار الشاشة (انفصام مكاني) وهم يطاردون بلموندو . تغادر الموتوسيكلات الكادر ، وتستدير الكاميرا لتتابع حركاتها : نقلة قطع من العجلات الدائرة وهي في منتصف الكادر . (وهو نفس الموضع من نطاق الشاشة مثل نقطة القطع من سيارة بلموندو) .

اللقطة ١٩

يفف بلموندو على طريق جانبي ينحدر الى أسفل في نطاق الشاشة . يقول : « طبخت اوزنى ! » . تتردد أصوات السيارات العابرة وأنغام الموسيقى . وهذا يهيىء الاستمرارية .

(سرعة اللقطات من ٢٠ الى ٢٦ بطيئة بدرجة تكفى لتمييز الحدث بسهولة ، على تقيض الايقاع السريع للقطات من ١٤ الى ١٩) .

اللقطة ٢٠

ينظر بلموندو ناحية الطريق الرئيسى ويبعد بروية صيجارة عن فمه . وبهذا يتكرر توكيد لا مبالاته .

اللقطة ٢١

يسر رجل بوليس بموتوسيكل على الطريق الرئيسى .

اللقطة ٢٢

يفتح بلموندو كبود سيارته . وهذا يهيىء انفصاما ، حيث أن الوقت بين هذه اللقطة واللقطة ٢٠ لم يكن طويلا أمامه بحيث يتيح له فعل ذلك .

اللقطة ٢٣

يسر رجل البوليس الثانى بموتوسيكله على الطريق الرئيسى . لقد

كان بلموندو ينظر في ذاك الاتجاه ولذا تحقق هذه اللقطة توقعاتنا .
يواصل رجل البوليس الثانى سيره على الطريق الرئيسى .

اللقطة ٢٤

ينشغل بلموندو بسيارته . متظاهرا بأنه متفرج برى ، على عملية
المطاردة . ينظر ثانية الى الطريق الرئيسى .

اللقطة ٢٥

يقبل رجل البوليس الثانى على الطريق الجانبى نحو بلموندو
عند هذه النقطة يكون التسكين المكانى قد استقر ثابتا على وجه التقريب .

اللقطة ٢٦

يتلمس بلموندو طبنجته فى خزانة القفاز بسيارته . وعند فعل
ذلك يتحرك الى مركز الكادر - نفس النقطة فى حيز الشاشة التى سبق
أن تحرك اليها رجل البوليس فى اللقطة السابقة . بهذا المعنى تتلاقى
حركتهما (كأنما قدر لها ذلك من قبل .) يسقط ظل شئ ما على
بلموندو لحظات قصار .

اللقطة ٢٧

من اعلا ، ترى قبعة بلموندو وهو يواجه اليمين . نتوقع أن يواجه
بلموندو اليسار لأن لقطة ٢٦ تبدو أنها تركت رجل البوليس هناك .
وفيما بعد ندرك أن رجل البوليس جرى الى جوار بلموندو (الظل فى
لقطة ٢٦) ليتخذ موقفا على يمين بلموندو . يقول صوت : « لا تتحرك
والا أطلقت النار » .

اللقطة ٢٨

نقلة قطع قافر الى ساعد بلموندو يتبعه استعراض ليد بلموندو
تقبض على الطبنجة . بلموندو يشد زناد الطبنجة .

يحدث عند هذه النقطة تغيير من اللقطات المتوسطة الى اللقطات
القريبة جدا ، وينزل الاحساس بالموقع الى أدنى حد . وتستزيد تنبها الى
الحركات الرأسية والأفقية للكاميرا ويميل انتباهنا الى التركيز أكثر
على سطح الصورة . ولذلك يحدث انقسام آخر . انه ليس مكانيا أو
زمانيا ولا يخص الشخصية ، بل هو بالاحرى نظامى . لأن تصوير المكان
يتغير فجأة من نظام ثلاثى البعد الى نظام ثنائى البعد .

اللقطة ٢٩

تقطة قطع قافر الى سيلندر الطنبجة وهو يدور ، وحركة استعراضية

الى اليمين والى الامام حتى نهاية ماسورتها وما بعدها .

اللقطة ٣٠

يسقط رجل البوليس يسارا فى أجمة الشجيرات وقد أصابته رصاصة بلموندو . وقبل أصابته مباشرة يرى فى منتصف الشاشة ، وبالضبط فى الموضع الذى كان يشغله طرف ماسورة الطنبجة فى نهاية اللقطة السابقة . وهكذا نشأ ارتباط بين الصورتين . وعندما يسقط رجل البوليس ، تتحرك الكاميرا بحيث تبقى فى وسط الشاشة . من ناحية التشكيل البياني ، اندفاع شكل البندقية أفقى ولكن حركتها رأسية ، مما ينشئ نوعا من التوتر بين مظهرها الثلاثى والثنائى البعد .

وهناك انفصام زمانى أيضا مرتبط بهذه اللقطة . فالحركة الرأسية / الأفقية (لقطة ٢٩) على بلموندو والطنبجة بطيئة . ويتوقع من بلموندو أن يتصرف بسرعة فى ظروف كهذه ، حتى يجعل هذا البطء تصرفه المصيرى أشد ما يكون عزما وحسما . ومثل هذا التأثير ملائم باعتبار طبيعته المصيرية فى النهاية (بالنسبة لبلموندو ورجل البوليس أيضا) .

اللقطة ٣١

تلى التقاطة طويلة بينما بلموندو يهرب على قدميه عبر حقل رحيب . يستبقى فى وسط الشاشة طوال الالتقاطة ، بينما تنذر الموسيقى بالكارثة الوشيكة .

اللقطة ٣٢

تتحرك الكاميرا متهادية فوق الكوبرى المجاور لكنيسة نوتردام بباريس ثم فوق نهر السين . ويفصم المزاج المتغير مرة أخرى المتفرج من حيث أن التوقعات المتصلة يهرب بلموندو لم تتحقق .

التغيرات في الإدراك الحسي

مع أن أفلام جودار الأولى تفصم المتفرجين الذين تعودوا رؤية الأفلام التي تعين بالتحديد المكان والزمان مرثيا ، حيث تصبح ثقلات القطع القافز أعم وحيث يفقد الناس توقعهم لجغرافية مكانية متماسكة ، فسوف يغدو مثل هذا الانقسام أقل عمومية . وإدراكا من جودار بأن رواد السينما قد يتعودون على أساليب الانقسام التي يلجأ إليها ، فقد طور في أفلامه المتأخرة - « واحد + واحد » (١٩٦٨) و « ريج من الشرق » (١٩٦٩) ، « كل شيء على ما يرام » (١٩٧٢) - أساليب جديدة ليترك جمهوره متنبها للواقع بطريقة جديدة ، وميالا إلى الاندماج في القضايا الاجتماعية (وهو ما يسميه بريخت « أن تكون ميالا بطريقة منتجة ») .

ومعرفة أن القدرات الإدراكية والتوقعات تتغير مع الزمن - تحمل مغزى هاما . فمادام المتفرج ذا قدرات وتوقعات معينة ومادامت ملامح المتفرج هذه تتنوع بتنوع الأفلام التي يخوض تجربتها (ومن ثم خبرته بالسينما) فإنه يترتب على ذلك أن السمات المتأصلة في فيلم يمكن أن تتغير . وقد توفرت لفيلم « اللاهث » على سبيل المثال ، قدرة على استمالة جماهير سنة ١٩٥٩ بطريقة مثمرة ولكن لا يحتمل أن يكون له مثل هذا التأثير على جماهير سنة ١٩٩٩ . وبهذا المفهوم يمكن للفيلم أن يحتوى سمات كانت ترى يوما من الأيام ولكنها الآن غير ذلك .

الايهام الجزئي :

بما أن دلائل المنظور والظل تعيننا على أن « نرى » مكانا ثلاثي البعد بينما لا يوجد غير شاشة سينمائية مستوية ، فأننا بالمثل « نرى » أحيانا صور الفيلم الأبيض/أسود بالألوان التي كنا نتوقع أن تكون عليها .

وفي فيلم جون فورد « عناقيد الغضب » (١٩٣٩) منظر يوضح جيدا كيف يمكن أن يستحث هذا الايهام الجزئي . فبعد رحلة طويلة في ولاية أوكلاهوما التي اجتاحتها الجفاف ، تتعجب أسرة مهاجرة أشد العجب من خضرة المناظر الطبيعية في كاليفورنيا . ومع أن الفيلم باللونين الأبيض/أسود فإن المتفرج هو الآخر « يرى » سمة الخضرة تلك لأن فورد هياه جزئيا لهذا الإدراك الحسي بتصوير مساحات وكتل خصبة زاهرة للمشاهد الطبيعية في كاليفورنيا بأسلوب أكد على تباينها مع المظهر

الكثيب المنبسط لأوكلاهوما التى تجتاحها العواصف الترابية - والذي طغى على الشاشة حتى تلك النقطة من سياق الفيلم .

وفى فيلم فرانسوا تريفو « **الطفل الوحشى** » (١٩٧٠) تظهر مناظر الطفل فى بيئته الطبيعية بالغابة وفرة التكوينات والأحجام وتباين النوعية (كما فى فيلم فورد) التى تشجع على الإيهام بالألوان . فالبيئة المتحضرة معروضة بألوان رمادية ناعمة ، مع غيبة تراكيب الأشياء ودرجات ألوانها المؤكدة بوجه عام . ويكفل هذا التباين ظاهرة الإيهام الجزئى فى مناظر الغابة ، ليعكس فكرة الفيلم : أن الحياة فى العالم المتحضر أقل ثراء منها فى العالم البدائى .

ويصبح الإيهام الجزئى برؤية اللون فى أفلام الأبيض/أسود هاما فى دلالاته بسبب الشعور المتفشى خلال الأربعينات والخمسينات بأن الأفلام الملونة ليست « واقعية » . وأولئك الذين اعتبروا الأفلام الملونة كذلك كانوا معظم الأحيان يشاهدون أفلاما أبيض/أسود . ومع استدعاء قدراتهم على رؤية اللون فى الأبيض والأسود أكثر فأكثر ، كان من المحتمل أنهم سوف يرون اللون فى الأفلام الملونة نوعا من المبالغة . [الملاحظات الواردة فى هذه الفقرة لا ينبغى أن تؤخذ على أنها نتائج بحث تجريبي ، وإنما بالأحرى كاستنتاجات تبررها ملاحظة الوعى السليم] .

وظهور فيلم بيتر بوجدانوفيتش « **عرض الفيلم الأخير** » عام ١٩٧١ وهو فيلم أبيض/أسود يصف أمريكا المدينة الصغيرة فى الخمسينات - يكشف الكثير عما وصلنا اليه فى علاقتنا بالأفلام الأبيض/أسود والأفلام الملونة . اذ بالنسبة لمتفرج السبعينات الذى اقتصرت خبرته بوجه عام على الأفلام الملونة فإن استخدام الأبيض/أسود يعطى التأثير بتباعد أحداث الفيلم .

يجد المتفرج المعاصر أن واقع أنارين بولاية تكساس فى فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » ذو سمة أكثر برودة وكآبة وقهرا من الواقع الذى يلاحظونه فى الأفلام الملونة - وخلال الثلاثين سنة منذ فيلم فورد « **عناقيد العنب** » حتى فيلم « **عرض الفيلم الأخير** » أنجزنا دورة كاملة : ففى حين كان اللون فى الأربعينات يضيف مظهرا غير حقيقى على الأفلام الدرامية ، أصبح الأبيض/أسود فى السبعينات هو الشكل اللاواقعى . وهكذا ، يسمح ادراك المتفرج لكل من اللون والأبيض/أسود بعنصر هام للنسبية . فالكيفية التى يرى بها متفرج وجها من أوجه الفيلم لا يحكمها فحسب

السمات الجوهرية المتأصلة في الشيء المرئي ، بل يحكمها أيضا ما اعتاد عليه المتفرج والكيفية التي تطورت (أو لم تنطور) بها قدراته الإدراكية .

عامل الاعتقاد

تدل ظاهرة الانفصام على الكيفية التي يمكن بها أن تتجدد السمات الجمالية بواسطة توقعات المتفرجين - التوقعات التي تنبثق من كل من تجربة الفيلم وما وراء الفيلم . ويوضح الايهام الجزئي برؤية اللون في الفيلم الأبيض/أسود كيف تؤثر القدرات الإدراكية المتغيرة في السمات الجمالية . وسوف يصف هذا القسم كيف تتحكم المعتقدات في بعض السمات الجمالية للأفلام . فالكثير من المعتقدات - عن الحب والزواج والطبيعة والمجتمع والله والحرية والماضي والمستقبل - التي نجى بها عند مشاهدة الأفلام ، يشيع بيننا ويتغلغل في مظاهر مختلفة من ثقافتنا ، وينبثق بعضها الآخر مباشرة من الأفلام ذاتها .

وجود السمات الجمالية في فيلم ما يعتمد جزئيا على ما اذا كان يتصل بمعتقداتنا أم لا . فقد أوصل فيلم مايك نيكولز « الحريج » جمهور عام ١٩٦٧ ببعض معتقداته الأثيرة عنده . وتولدت الكثرة من فكاهة الفيلم وحيويته عن ارتباطها بتلك المعتقدات . وكانت المعتقدات السائدة وقتذاك تشمل أفكارا من قبيل : الخير ينتصر في النهاية ، والجيل الأصغر يستطيع أن يحيا حياة أفضل لو استطاع نبذ أخلاق الجيل الأكبر ، ومفتاح النجاح هو التعليم الجامعي ، والزواج لا بد منه لاقامة حياة مكتملة .

يقدم فيلم « الحريج » هذه المعتقدات في زخارفها الموضوعية المعتادة ثم بعدئذ ينال منها ، وأحد الموضوعات السائدة في نوعية قصص الحب (التي ينطبق عليها فيلم « الحريج ») هو موضوع انتقاد البطل في آخر لحظة على يد البطل (الخير ينتصر في النهاية) . وكما تذهب تلك القصة عادة تكون البطل قد دفعته الظروف الى حيث توشك أن تتزوج الرجل الذي لا يصلح لها . ولكن البطل بعد اجتيازه عقبات كثيرة وانهماكه في مطاردة مفضية - يصل الى البطل في تمام اللحظة التي تكاد فيها وهي أمام المذبح أن تنطق بالكلمات المصيرية - وفي هياج شديد ووسط دهشة الجمع المحتشد ينطلق بها عاربا . وهناك بعيدا يركبان أو يبحران أو يطيران الى مستقبل من السعادة ، مطمئنين الى ادراكهما بأن وفاقهما كان معناه : أن كلا منهما أحب الآخر حقا وإلى الأبد . ومع أنه في فيلم نيكولز

يوجد انقاذ آخر لحظة ، الا أن البطل (بن) Ben لا يصل فعلا في الوقت المناسب لينقذ البطلة (الين روبنسون) وبدلا من ذلك يصل بعد حفل الزفاف ليجرد مسلكه من قداسه الأسطورية .

وأكثر من هذا فإن بن - باستخدامه صليبا أبيض ضخما لمحاصرة شهود العرس وسد الباب عليهم ساعة الهروب - يفصح عن ازدراؤه لرموز السلطة الروحية التي تناوى احساس « المواءمة » الذي يرتبط تقليديا بعملية انقاذ من هذا القبيل . وهكذا تهون انتهاكات « بن » الآثمة من توقعات أولئك الذين تعودوا على الأفلام التي تلتزم بفكرة انقاذ اللحظة الأخيرة .

وتستمر التغييرات في الموضوع بينما « بن » و « الين » - وقد اطمأنا في مجلسيهما بالأتوبيس - يحددان النظر أمامهما مباشرة بنفسية مقهورة تخالف تماما النغمة السعيدة دائما أبدا التي ينتهي الموضوع بها كما جرى العرف .

وعلى مدى الفيلم تروى بسخرية ضارية الحياة البورجوازية التي يحياها آباء الحبيبين ، اذ أن الاعتقاد المستغل هنا كان من « الموضات » الفكرية المتداولة : ان الشباب يستطيع أن يصبح سعيدا اذا تحرر يوما من أساليب حياة آباؤهم . ومع أن « بن » و « الين » قد حققا افتراضا هذه الحال ، فإن المنظر النهائي (منظر الاثنين وهما جالسان في الأتوبيس) يتركنا والاحساس يخالجا بأنهما قد لا يكونان في النهاية أسعد حالا من أبويهما .

ولقد مارست المعتقدات التي بنيت عليها الأحداث في فيلم « الحريج » نفس التأثير على جمهور ١٩٦٧ - الذي تمارسه اليوم تقريبا . ومع هذا عندما تقل قوة هذه المعتقدات سوف تتضاءل بالمثل قدرات الفيلم على الابداع والتهوين من شأن التوقعات ، وسوف لا يبدو الفيلم بعد ذلك طريفا مضحكا أو شديدا الانفعال كما كان .

ويمكن أن يساعد فحص فيلم ينتمي الى عصر آخر على ايضاح كيف تكون خبرتنا بالفيلم نسبية في الغالب - فقد أذهل فيلم روبرتو روسيليني « الريفى » (١٩٥٦) جمهوره فيما بعد الحرب العالمية الثانية بواقعيته ، لأنه في هذه الحال عكس موضوعات كانت قد تأسست على معتقدات سائدة . كانت أفلام زمن الحرب قد روجت صورة رومانسية

للحرب التي تآلق فيها أبطال المعارك بهاء وفتنة وكللت وطنيتهم بهالات
المجد .

يقدم فيلم « الريفى » صورة مختلفة تماما ، ففي تصويره للغزو
الأمريكى لاطاليا لا يعرض علينا أبطالاً ويؤكد على مظاهر الحرب القاسية
الفظيعة . انها تيار دافق من البؤس والتشرد والسكر والتهكمية والنذالة
والشجار . ويمكن أن تعزى قوة فيلم « الريفى » الى قدرته على تحطيم
الافكار الرومانسية عن الحرب . اذ وجدت جماهير رواده - الذين توقعوا
فيها عن حرب يخوض غمارها الأبطال - انفسهم محرومين من تحقيق
توقعاتهم .

يتطور المشهد الافتتاحى على سياق المخطوط « الرومانتيكية »
المعهودة . فالجو العام لطيف ناعم والوقت موات عطوف . يشعل أحد
العشاق سيجارة . ويجذب هذا الفعل انتباه جندى ألماني فيقتله ، وتقتل
المرأة بعده بقليل . تهشمت توقعات المتفرجين لرواية عاطفية خيالية .
وفى فقرة لاحقة تلتقط عاهرة جنديا أمريكيا . وفى الفراش يتذكر لقاءه
منذ ستة أشهر سابقة مع امرأة جميلة تدعى فرانسيسكا . وفى لقطة
استرجاع (فلاش باك) نرى تلك المرأة التي يتذكرها هي الآن العاهرة
دون أن يتعرف عليها . وحينما ينام ترحل عنه تاركة له مذكرة تبلفه
أين يعثر على فرانسيسكا البريئة التي تعيش فى ذكرياته .

عند متفرج من أبناء فترة ما بعد الحرب تلك كان من المتوقع أن يتوجه
الجندي الى المكان الذى تحدده المذكرة . وأن تظهر فرانسيسكا متجردة من
ثياب ومسلك العاهرة وأن يعيد اكتشاف كل منهما الآخر . ولكن الأمريكى
يطوح بتوجيهاتها بعيدا وتنتهى الفقرة بلقطة لفرانسيسكا وحيدة تنتظر
رجلا لن يأتى اليها أبدا .

لم تعد المعتقدات التي بنى عليها فيلم « الريفى » ثم انقلبت الى
العكس سائدة اليوم . ولا يحظى الفيلم الآن بالتأثير الواقعى الذى كان له
فى مبدأ ظهوره على الشاشة . بل فى الحقيقة تبدو فقراته ملفقة تماما .
وليست نسبية الواقعية هذه مثار دهشة ، فان بعض سمات الأفلام تتغير
مع الزمن لأن جزءا من ماهية الفن السينمائى (أو أى فن آخر) يتمثل فى
قدرة التأثير على جماهير الرواد فى أزمان معينة . وكما أن معتقدات
المتفرجين وحساسياتهم وقدراتهم الإدراكية وتوقعاتهم تتغير ، فكذلك
(بالنسبة لأولئك المتفرجين) تتغير حتما سمات أى فيلم .

الجزء الثاني

قدرات السينما على الوصف

احتلت النظريات التي تناولت علاقة الصورة الفيلمية بالواقع الحقيقي مكانا بارزا في الأفكار الدائرة حول الكيفية التي يصف بها فيلم موضوعه . وفي الفصل الخامس تناقش آراء ثلاثة من أصحاب النظريات المعروفين . والفصل السادس يعالج كيف تستحيل الأشياء واقعية أو غير واقعية في عالم الفيلم . أما الفصل السابع فيصف ضربا آخر من ضروب الواقع السينمائي ألا وهو السيريالي (ما فوق الواقع) .

٥ - اقتران الواقع بالفن

ان أى جسم منظور أو رسم للشخصية أو موقف أو حدث أو واقعة فى فيلم يمكن أن يبهنا كآمر واقعى لأنه يتلاقى مع خبرتنا بالعالم من حولنا أو لأنه قابل للتصديق فى ضوء العالم المستقل بذاته لفيلم معين .

ولقد كان من بين اهتمامات المنظرين السينمائيين علاقة الصورة السينمائية بالواقع . وأدى تفصيلهم الأمر الى التساؤل : هل يستطيع الفيلم أن يمثل الواقع بصدق وأمانة ؟ وإذا استنسخ فيلم ما الواقع ، هل يمكن أن يكون فى الوقت نفسه فنا ؟ وهل من المستحب فنيا أن نبدع فيلما يمثل الواقع ؟ .

وتتدرج النظريات حول العلاقة المثلى بين الصورة الفيلمية والواقع الحقيقى من تلك التى تدافع عن توافق كلى بين الاثنين الى تلك التى تجادل للفصل التام بينهما . وسوف نتدارس هنا ثلاث نظريات تمثل مواقف متباينة على مدى هذا التسلسل . فقد دافع المخرج السينمائى الروسى سيرجى أيزنشتاين عن أسلوب سينمائى يتطلب انفصاما تاما بين الصورة السينمائية والواقع . وطبقا لوجهة النظر المعارضة من جانب المؤرخ والناقد السينمائى الفرنسى أندريه بازان - فإن أكثر الجهود الفنية فى الفيلم قد اقتضت توافقا وثيقا بين الصورة السينمائية والواقع - ويستشهد بازان كامثلة بأفلام من اخراج جان رينوار وأورسون ويلزز ووليم وايتير وروبرت فلاهيرتى وفيتوريو دى سيكا وآخرين . وقد تقدم بمنهج وسط بين أيزنشتاين وبازان العالم النفسى الألمانى رودلف آرنهايم الذى حيد

الاجتهاد فى البقاء أميناً وفيما للواقع الطبيعى أثناء ارتياد السبيل التى
تحيد فيها الصورة السينمائية عنه .

وتتشارك هذه النظريات جميعاً فى مدخل جوهرى الاتجاه ، واصفاً
الملامح المختلفة للفيلم على أنها هى التى تجعله أكثر أو أقل واقعية بصرف
النظر عن السياق الشامل الذى تحدث فيه ، وبصرف النظر عن الفوارق
القائمة بين جماهير الرواد الذين يخوضون تجربة الفيلم ، وبصرف النظر
أيضاً عن مثل هذه العوامل النسبية الأخرى .

وتساوقاً مع هذا المدخل الجوهري المشترك تم تحديد مدى ما يوفق
إليه جزء من فيلم أو أجزاءه جميعاً فى استنساخ الواقع وذلك بقياس هذه
الملامح التى تصنع الواقع والتى تصنع اللاواقع مقابل كل منها الآخر .
وكلما سادت الملامح التى تصنع الواقع كان الفيلم أكثر واقعية والعكس
صحيح .

أسلوب المونتاج عند آيزنشتاين :

طور سيرجى آيزنشتاين وغيره من أوائل المخرجين السينمائيين
الروس أسلوب المونتاج لكى يحققوا فصلاً تاماً بين الصورة السينمائية
والواقع . [من أبرز المرموقين بين رجال المونتاج الروس كان
ف . بودوفكين وليف كوليشوف] ويشير « المونتاج » إلى وصل اللقطات
المنفردة بحيث تترابط لتؤلف « كلا » ذا معنى . ففى مذهب آيزنشتاين
أن شذرات الصور غير المولفة التى تسجلها الكاميرا لا تحظى بمعنى
أو قيمة جمالية حتى توصل ببعضها البعض وفقاً لمبادئ المونتاج ، وتصبح
النتيجة وسيلة لنقل الرؤى ذات الدلالات الاجتماعية والفنية .

ويسوق آيزنشتاين أوجه مشابهات بين الفيلم والموسيقى والشعر
لكى يبرر تركيزه الشديد على التأليف أكثر من التصوير الفوتوغرافى .
فلا نغمة الموسيقى بمفردها ولا كلمة الشعر بمفردها (كما تذهب حجته)
ذات معنى أو سمة جمالية ، نفس الشيء مع لقطة بمفردها فى الفيلم .

تجربة عملية أخرى . أجراها مخرج روسى آخر هو ليف كوليشوف -
توضح طريقة المونتاج ، فإذا ٧ يمكن اعتبار أقطعة بمفردها ذات معنى .

ففى هذه التجربة ، استخدمت لقطة لوجه ممثل فى سياقين مختلفين
بنتيجتين مختلفتين بشكل مدعش . فى السلسلة الأولى للقطات ، يعطى
سجين يتضور جوعا سلطانية حساء . تبدو على وجهه امارات السعادة
الرائعة ، ويلتهم الحساء بشراهة . وفى السلسلة الثانية للقطات ، يتلفف
السجين على الحربة ، على الطيور ، على الشمس . يفتح الباب ونرى مقدار
استجابته للشمس - ومع أن كوليشوف استخدم نفس اللقطة لاستجابة
السجين فى كلا عمليتى المونتاج فان تعبيره يبدو مختلفا فى عين الرائي .
وكما يبين كوليشوف : « . . . المتفرج نفسه يكمل اللقطات الموصولة
ويرى فيها ما أوحى به المونتاج اليه » .

وقد ابتكر الفريد هتشكوك ترجمته الخاصة لتجربة كوليشوف فى
فيلمه « النافذة الخلفية » (١٩٥٣) وبسطها (بنص كلماته) على النحو
الآتى : « . . . لناخذ لقطة قريبة لـ : ستيوارت وهو يطل من النافذة
على كلب صغير يجرى انزاله فى سلة الى الأرض . نعود الى ستيوارت الذى
ترسم بسمة حانية على شفثيه . ولكنك لو أظهرت محل الكلب الصغير
فتاة شبه عارية تمارس تمريناتها الرياضية أمام نافذتها المفتوحة ، ثم
عدت الى صاحبنا المبتسم مرة أخرى فسوف تراه فى صورة عجوز
قذر » .

واللقطات التى تندرج فى كل من المشاهد المذكورة آنفا مستمدة
من أماكن وأزمان مختلفة - فاقطاع هذه الأشياء والمظاهر من ارتباطاتها
اليومية بالمكان والزمان وتوحيدها بطريقة معينة ، يتيح خلق أفكار غير
متأصلة فى شذرة الفيلم غير المولفة (وهى اللقطة) بثباتها الحقيقى .

ونظرة آيزنشتاين التى ترى أن التكيف الثقافى كثيرا ما يعوق
الادراك الحسى تنعكس فى فيلمه « أكتوبر » (١٩٢٨) الذى يساعد فيه
المونتاج على التعبير عن وجه محدد بالذات - وربما غير ملحوظ - من
أوجه كيرنسكى ، ذلك الرجل الذى ترأس الحكومة المؤقتة السابقة على
ثورة أكتوبر . فاللقطات المأخوذة لكيرنسكى بزيه الرسمى تتقاطع معها
صورة لطاووس نافش الريش عن آخره . وبما أن الطاووس وكيرنسكى
غير متواجدين فى نفس المكان والزمان ، فإن انتباهنا ينشد وسائل أخرى
ليربط بين مظهر وتصرفات القائد والطائر معا . وينتهى الربط المنشود فى

مفهوم التباهى والزهو من جانب قائد زعيم (كيرنسكى) وطاووس .
وهكذا تم اخراجنا من طريقتنا المألوفة لتصور السلطة .

راى ايزنشتاين عنصر « الصراع » بين اللقطات كواحد من أسس
الفن فى الفيلم . وقد أوضحنا الكثير من امكانيات الصراع الفنية كما
استخدمها ايزنشتاين فى دراستنا للتوليف فى الفصل الأول . ففى فيلم
« اكتوبر » تعبر النسبة المقياسية عن الصراع فى منظر يعرض به حشد
من أناس صغار الحجم نسبيا وهم يسقطون تمثالا عملاقا يرمز لنظام حكم
يقاومونه . ويوضح مشهد « سلالم أوديسا » بفيلم « بوتيمكين » كثيرا من
اشكال الصراع الأخرى . فالسمات الجرافيكية (البيانية) تتصارع
عندما تتقدم القوات العسكرية نحو الجماهير المسرعة أسفل السلالم حيث
تكون حركات الجند المنظمة الصارمة نماذج جرافيكية تتصارع مع النماذج
المستتة التى يكونها الناس وهم يتفرقون شذرا . ويتصارع النور والظل
عندما تحمل المرأة طفلها المصاب تحت الظلال (رمزا لسلطان الجنود
عليها) التى تطرحها هياكل الجنود الزاحقين . فالصراع بين حادثة ما
والزمن الذى يستغرقه حدوثها قائم فى مشهد « السلالم » اجمالا : فطاعة
الحادثة تصطرع مع الوقت القصير نسبيا الذى تستغرقه لتحدث . وصراع
الأحجام يتجلى واضحا فى المشهد الذى ترحب فيه مئات القوارب الصغيرة
بدخول المدرعة الهائلة الحجم الى الميناء .

ولا ريب أن هناك وافرا من الأمثلة الأخرى عن مناظر فى عمل
ايزنشتاين تبين الصراع . اذ تزخر أفلامه بتوليف مؤسس على هذا
الشكل الجدلى . ومع هذا ، ينبغى أن يكون واضحا أن اللقطات الفردية
لا يحسب أن لها معنى أو دلالة فنية فى ذاتها ، وإنما فى ارتباطها باللقطات
الأخرى فقط ، عن طريق بناء معين للصراع . ولهذا يتم التركيز بشدة
- فى نظرية ايزنشتاين عن ارتباط (أو انفصام) الصورة الفيلمية
والواقع - على التوليف أكثر من التصوير الفوتوغرافى .

اسلوب اللقطة الطويلة عند بازان :

على النقيض من ايزنشتاين ، يؤكد أندريه بازان على الأساس
الفوتوغرافى للفيلم السينمائى . ففى نظره أن هناك الكثير من المعنى
والقيمة الفنية فى ثنايا اللقطة المنفردة . ومع أن التوليف يلعب دورا
حيويا فى فن الفيلم فلا ينبغى حسبانه أداة التعبير الأولى . اذ يرى بازان

أن الأسلوب السينمائي الغني الهادف هو ذلك الذى يوظف اللقطة الطويلة
والبؤرة العميقة .

وهذا الأسلوب يستخدم فى الأغلب الأعم حينما تصور المواقف
والأحداث . فالإتقاطة الطويلة تسجل بصورة مثالية حدثا كاملا فى نطاق
لقطة منفردة . ثم يخدم التوليف بعدئذ مهمة ربط الأحداث الكاملة ، كل
منها بمعنى وسمات فنية خاصة به .

واشارة بأزان الى « حدث كامل » بوصفه المادة المصورة فى اللقطة
الطويلة تستمد أصولها من نظريات أرسطو الذى ينادى بأن الدراما الفنية
تصنف حدثا كاملا ، يكون له بداية (أى ما لا يتبع شيئا بحكم الضرورة
السببية ولكنه متبوع بطبيعته) ثم نهاية (وهى ما يتبع بطبيعته ولكن
لا يتبعه شيء) ثم وسط (وهو ما يتبع مثلما تتبعه العناصر الأخرى) .

واللقطة الافتتاحية لفيلم اورسون ويلز « خمسة الشر » مثال لحدث
كامل - قاعداد وزرع القنبلة الموقوتة فى السيارة بداية الحدث . ثم
تتطور بعدئذ العملية التى ابتدأها فعل المتآمر (زارع القنبلة) فى لقطة
تضفر معا تصرفات هستون ولاى وركاب السيارة وهم يعبرون خط
الحدود - ويبلغ الحدث غايته بانفجار القنبلة . وباندفاع هستون ولاى الى
مكان الانفجار يبدأ حدث جديد .

وأدرج بأزان أيضا كجزء مما يسمى بأسلوب اللقطة الطويلة - ميزة
البؤرة العميقة التى تقدم منظرا لموقع الحدث تظهر فيه الخلفية والأمامية
معا فى البؤرة . (وقد استخدم ويلز فى فيلمه « المواطن كين »
عدسات متفرجة الزاوية ووسائل أخرى لكى يقدم منظورا عميق البؤرة
من هذا القبيل) .

وأسلوب اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة له قيمته فى أنه يتجه الى
المحافظة على اكتمال مكان الموقف (البؤرة العميقة) وزمانه (اللقطة
الطويلة) .

وكان بأزان يشير الى هذا الاكتمال عندما قال عن فيلم روبرت
فلاهيرتى « نانوك الشمال » (١٩٢٢) :

« شيء لا يتخيل ألا يظهر لنا المنظر الشهير لصيد حيوان الفقمة
فى فيلم « نانوك » الصياد والحفرة وحيوان الفقمة جميعا فى نفس اللقطة .

انه ببساطة مسألة احترام للوحدة المكانية لحادثة ما فى حين أن تجزئتها كان سيغيرها من شىء حقيقى الى شىء متخيل .

وهكذا ، حينما يترقب نانوك الاسكيمو الصياد ظهور الحيوان فى الحفرة التى صنعها فى الجليد ، نشاهد عملية انتظاره مترقبا بأكملها وقد انتصب قائما على الحفرة متأعبا برمحه . . . فاللقطة الطويلة تؤكد هذا الاحترام ، لزمان الحادثة . وفى الوقت ذاته ، تتيح لنا البؤرة العميقة أن نرى البيئة الكاملة التى يجرى فيها صيد حيوان الفئمة .

وينفرد أسلوب اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة أيضا بميزة اتاحة الفرصة لاكتشاف الدافع وتقدير الغموض فى السلوك الانسانى . اذ أن السلوك الانسانى كما يرى بازان يتضمن كسمة جوهرية صفة معينة من الغموض أو اللبس . ونحن فى حياتنا اليومية عندما نلاحظ تصرفا من التصرفات نسعى الى استكشاف المعنى والمقاصد التى تكمن وراءه . نحن نفسر الايماءات والنظرات وردود الفعل كمؤشرات للأفكار والمشاعر والنوايا . وقد تعلمنا أن نكتشف معنى البعض منها على مر الزمن . والأفلام التى تستغرقنا أو تحرك مشاعرنا أو ترضينا جماليا - تستغل هذه القدرة فىنا لاستنباط المعنى فى السلوك الانسانى بأنفسنا . بينما تفسح مجالا لشيء من الغموض أيضا . وهكذا ينحصر اعتراض بازان على أسلوب المونتاج فى أنه يشكل الادراك الحسى للمتفرج بطريقة صارمة لا تكاد تتيح له أن يكتشف ولا تهيب له شيئا من اللبس أو الغموض . وفى فيلم « اضراب » (١٩٢٦) عندما يقطع ايزنشتاين من منظر ذبح حيوان فى محل جزارة الى ذبح الفلاحين على يد القوات الحكومية لا يوجد غموض أو لبس . فالمتفرج لم تتوفر لديه أية مادة ليستخدمها فى التخيل . وسوف يظل ذلك المونتاج نفس الشئ فى أى وقت يرى فيه . والمونتاج فى فيلم « أكتوبر » (وقد سبقتنا مناقشته) الذى يربط بين كيرنسكى والطاووس . مثال آخر على التشكيل الصارم لادراك المتفرج الذى يخلقه أسلوب المونتاج .

ان أسلوب الالتقاطة الطويلة عميقة البؤرة يبيى مجالا لقدراتنا على اكتشاف الدوافع وعلى ادراك الغموض فى الحدث . اذ بمشاهدتنا المتواصلة لحدث ما تيسرنا الالتقاطة الطويلة ، نستطيع أن نستنبط الدافع بأنفسنا بدلا من توجيه رؤيتنا فى مسار واحد كما هو الحال فى عمل ايزنشتاين . فالبؤرة العميقة تستثير حساسيتنا بالبيئة الشاملة التى يجرى فى نطاقها الحدث ، مثرية بذلك المادة التى ينبغى على أذهاننا أن نتشبع بها عند البحث عن المعنى الكامن وراء الحدث .

وحيث نسعى لاستنباط الدافع ونواجه الغموض يزداد اندماجاً مع الشخصيات . ويهيئ هذا الأسلوب للممثلين الموهوبين مجالاً لقدراتهم أيضاً . فالتمثيل أمام الكاميرا الدائرة باستمرار طوال حدث كامل يدفع الممثل إلى أن تستجمع كافة مواهبها الطبيعية لابتداع أنماط من السلوك رائعة أسرة تستهوى المتفرجين .

ولأسلوب اللقطة الطويلة عميقة البؤرة أيضاً إمكانية أن يهيئ منظورات متعددة للحدث . إذ عندما نشاهد فيلماً ، نريد أن نتأكد من تبني وجهات نظر عديدة حول الأحداث المعروضة . وقد نريد في وقت ما أن نتعمق شخصية البطل ، بينما في أوقات أخرى قد نريد أن نرى الأشياء من وجهة نظر مختلفة . ومن المفترض أن أسلوب التصوير عند بازان يصل بهذه الإمكانية إلى حدها الأقصى . فمع رؤيتنا غير المحصورة في مسار معين ، ومع الحدث الكامل وببساطة أمامنا ، يتحسّن نزوعنا الفطري إلى تبديل وجهات النظر المختلفة وتقديرها .

وبسبب القيمة التي يجدها بازان في أسلوب الالتقاط الطويلة نراه ينجاز بشدة إلى المناقاة بأن الفيلم يستطيع أن يقدم صورة للواقع ينكرونها في العادة علينا :

« ينبغي أن ننشد السمات الجمالية للتصوير الفوتوغرافي في قدرته على تعرية الحقائق الواقعية . وليس من شأنى أن أنزع بعيداً عن البنية المعقدة لهذا العالم الموضوعى ، انعكاس صورة هنا على رصيف رطب ، أو إيماءة طفل هناك . والعدسة المتبلدة الحس وحدها ، بتجريد موضوعها من كل تلك الوسائل لرؤيته ، ومن تلك التصويرات المسبقة المتراكمة ، ومن ذلك الغبار والندس الروحانيين اللذين غطته عيناي بهما ، قدرة على تقديمه بكل نقائه العذرى إلى انتباهي وبالتالي إلى محبتي » .

وقد نادى ستانلى كافيل - وهو فيلسوف معاصر - بنظرة مماثلة . ويتجلى جوهر الفكرة في تصويره في أن الفيلم يمكن متذوقيه من ملاحظة العالم أثناء رؤيته - وهم غير منظورين - مما يسميه « حالة الرؤية كما هي في حد ذاتها » :

« ان القول بأننا نرغب في رؤية العالم ذاته معناه القول بأننا نرغب حالة الرؤية في حد ذاتها . . . فرؤية فيلم سينمائي تجعل هذه الحالة آلية ، وتسلب المسؤولية عنها من أيدينا . ومن ثم تبدو الأفلام السينمائية

أكثر طبيعية من الواقع . لا لأنها مهرب الى دنيا الخيال ، بل لأنها اعتناق
من الخيال الذاتى ومسئوليته

ويشير كافيل بلقطة « آلى » - كما يبين فى مكان آخر - الى « الحقيقة
الميكانيكية للتصوير الفوتوغرافى ، وبخاصة غيبة اليد البشرية فى تشكيل
هذه الأشياء ، وغيبة مخلوقاته عند عرضها على الشاشة » .

وتتجلى أصداء اقتباس بازان واضحة عند كافيل . هناك شىء « آلى »
خاص بالمجال السينمائى يسمح لرواد السينما أن يلاحظوا دون جهد من
خلال « تصورات مسبقة متراكمة » « غبار ووسخ روحانيين » .

ويعدل بازان نظرتة بطريقة لا ينتهجها كافيل - اذ مع أنه يجادل
من أجل أوثق تقارب ممكن للصورة الفيلمية الى الواقع ، فهو يدرك
التقييدات العديدة المتأصلة فى الفيلم التى تعوق سعى المخرج الى استنساخ
الواقع ، ولذلك يحدد مواصفات التناظر الذى يعتبره حيويًا لا بداع فن
سينمائى . وطبقا لرأى بازان ، فإن معرفة هذه التقييدات على التناظر
لا تقتضى من المرء سوى فحص عملية الاختيار كما تمارس فى الفيلم .
الاختيارات التى يقوم بها صانع الفيلم - وهى اختيارات متعلقة بالعناصر
المرئية والصوت - ذات اثر أيضا ، كما يقول ، فى تقوية الفن فى حين
أنها قد تقلص الواقع . ويستشهد بازان بأصحاب الواقعية الإيطالية
الجديدة الذين اضطروهم قصور معداتهم الى تسجيل صوت وحوار أفلامهم
بعد تصويرها . وقد انتهت عملية « تلبيس » الصوت هذه الى فقدان
الواقعية حيث تمت التوضيحية بالتزامن الطبيعى بين الحدث والصوت .
ومع ذلك ، تعاضل شأن الفن بهذه العملية المتبعة لأن الروابط بين العناصر
المرئية والصوت أمكن معالجتها ببراعة .

كذلك يحصل التقطيع (التوليف) دون استنساخ الواقع .
اذ لا يوجد فى ملاحظتنا اليومية للأشياء والأشخاص والوقائع ما يعترض
أطرافها مثلما ينتج بالتقطيع . اذ حينما ننقل نظرتنا المحدقة من
بقعة فى موقع معين الى بقعة أخرى ، فلا بد من أن يمر نظرنا عبر المسافة
الممتدة بينهما . لكن بالتقطيع ، تففز الكاميرا من رؤية جزء من الموقع
الى آخر حاذقة كل شىء يقع بينهما . كما يعوق التقطيع تدفق الأحداث
بأعطائنا مرارا وتكرارا - شذرات مجتزئة فحسب مما كنا نستطيع فى
الحياة ملاحقته فى جميع مراحلها . وطبقا لرأى بازان ، فإن هذه المختصرات
الدرامية المفاجئة تجعلنا نفقد فهمنا للحادثة بأكملها .

سمة أخرى تقلص الواقع في الفيلم السينمائي هي وجود الحادثة الهامة . ويحدثنا بازان عن « مشهد رائع » في فيلم فيتوريو دي سيكا « امبرتو د » (١٩٥٢) الذي لا يحتوي على أية حوادث هامة فيقول :
... تحصر الكاميرا نفسها في مراقبة الخادمة وهي تؤدي واجباتها المنزلية البسيطة : الدوران في المطبخ وهي ماتزال نصف نائمة ، اغراق النمل الذي غزا حوض الغسيل ، طحن البن . فالسينما هنا تفهم على أنها النقيض تماما « لفن الاختصار » ذلك الذي تهيأنا له كثيرا جدا بحيث نطنه مقدسا . فالاختصار عملية روائية ، وهو منطقي بطبيعته ولذلك فهو تجريدي أيضا ...

ان تفاحة الأنشطة التي تمارسها الخادم في الصباح أكثر واقعية لافتقارها الى الاختصار الدرامي .

ملامح أخرى للفيلم السينمائي « تصنع غير الواقع » هي الصورة الأبيض/أسود واستواء صورة الشاشة - وهما بجلاء كذلك لأننا نرى ما نراه بالألوان وبأبعاده الثلاثة .

دعوى بازان اذن هي انه لو لم يكن ثمة صوت ملفوق ، ولا تقلات قطع ولا اختصارات درامية ولا أحداث هامة ، ولو لم تكن الصورة أبيض/أسود ومسطحة ، لتجسم تأثير الواقع الى أقصى حد . وربما تواردت أفلام آندى وار هول « النوم » (١٩٦٣) و « امباير » (١٩٦٤) على البال كأفلام تميل أكثر ما تميل الى هذا الاتجاه الذي يصنع الواقع . فيلم « النوم » لا يزيد كثيرا عن كونه لقطة واحدة طويلة الى حد لا يصدق لرجل أثناء نومه لبلا مدة ثمان ساعات متصلة ، وفيلم « امباير » يعرض مناظر ثابتة على شاشة مجزأة لمبنى « امباير ستيت » بنيويورك خلال فترة أطول تماما . فهما يحتويان على حد أدنى من ملامح « اللاواقع » التي يذكرها بازان . ومع ذلك ، يرفض بازان اعتبار هذين الفيلمين فنا اذ يجب في رأيه أن يوظف التقطيع والاختصارات والأحداث الهامة وما إليها من الملامح الأخرى في صنع فيلم فني . هذه هي « المقارقة الجمالية » التي يتحدث عنها بازان بوصفها كاهنة في صميم أي أسلوب واقعي في الفن السينمائي : ان « استنساخ الواقع بأمانة ليس فنا » . ان بازان يخشى اذا اقترب فن الفيلم من الشيء الحقيقي اقترابا وثيقا فقد « يصبح » واقعا ويفقد بذلك طبيعته كفن . ولعله لهذا السبب يعتقد أن الفيلم الفني ينبغي أن يكون مقاربا - أي يقترب جدا من الواقع الحقيقي ولكن لا يطابقه قط .

أسلوب الانحراف عند آرنهايم :

يحاول رودلف آرنهايم البرهنة على أن الأفلام لا تستطيع أن تصور الواقع الحقيقي تصويرا تاما ، وإنما في شتى الأحوال يعتمد ابتداء الفيلم الفني على انحراف عن الواقع . ويصر رغم هذا على ألا يفصم الفيلم نفسه كلية عن الواقع . ولهذا ترقى وجهة نظره الى موقف وسط بين وجهتي نظر أيزنشتاين وبازان السابقتين . فالفن يوجد عند تلك النقاط من صياق الفيلم التي يستغل فيها انحرافات معينة عن تصوير الأشياء الواقعية المناسبة في الصورة السينمائية تصويرا صادقا كل الصدق .

وتنحرف الأفلام السينمائية عن الواقع في عدة نقاط حاسمة . أولا أن يكون مكان الفيلم السينمائي مستويا نسبيا . فهو ليس ثنائي البعد اطلاقا وليس ثلاثي البعد اطلاقا أيضا ، ولكنه شيء بين بين . ويستطيع ترتيب الأشياء في حيز الشاشة أن يخلق احساسا بثلاثية البعد . وإن كان يقابل هذا المنظور في الكفة الأخرى تشوهات في الصور ذاتها . فعند تصوير طرفي منضدة مثلا ، يبدو الطرف القريب من الكاميرا أوسع بكثير مما يمكن تعليقه بالمنظور العادي . ويستشهد آرنهايم بالتداخل كظاهرة أخرى تقلل من الاحساس بخاصية البعد الثلاثي فيقول :

إذا رفع رجل (في الفيلم) صحيفة أمامه بحيث يقع أحد أركانها على وجهه . فإن هذا الركن يبدو تقريبا كأنه اقتطع من وجهه ، فالحواف حادة المعالم جدا .

ويعتقد آرنهايم أن التشوهات في الحجم والشكل ، وكذلك تلك التأثيرات المميزة لعملية التداخل - يمكن أن تستخدم للدلالة على الأهمية والسيطرة وعظمة الشأن .

طريقة أخرى ينحرف فيها الفيلم عن الواقع هي من خلال افتقاره الى الاستمرارية أو التتابع المكاني الزماني . يوضح آرنهايم ذلك بقوله : « قد يقاطع أطراف الفترة الزمنية التي يجري تصويرها في أية نقطة . وقد يتبع أحد المناظر مباشرة بمنظر آخر يحدث في وقت مختلف تماما . وقد تتحطم استمرارية المكان بنفس الطريقة . فمنذ لحظة مضت ربما كنت واقفا على مبعدة مائة ياردة من منزل . وفجأة أقف أمامه مباشرة » .

ويتعلق انحراف ثالث عن الواقع بالصورة الأبيض/أسود ، التي تختلف بجلاء عن العالم الواقعي . ومع ذلك ، تركز غيبة اللون انتباه المثفرج على التكوينات الموجودة في الصورة الفيلمية - وهذا مصدر عظيم للتجربة الجمالية .

وقى حين ينحرف الفيلم عن الواقع ، لا يرى آرنهايم أن امكانيته الفنية تكمن في انفصامه التام عن الواقع . وهو لا يتفق مع ايزنشتاين وغيره من أصحاب نظريات المونتاج في أن الفيلم الفني ينبغي أن يعيد تشكيل الطبيعة . ويشعر أن الفنان عليه أن ينحرف عن الطبيعة في نواح معينة ، ولكن في غير شطط . يجعله غير صادق مع الطبيعة : « . . . وأى مجال فني يفري الفنان بالعدوان على الطبيعة ، ومع أنه من المناسب للفنان أن يدعن لمقتضيات مجاله الفني ، فانه من الناحية الأخرى يتعين عليه ألا يدع نفسه تنساق الى مخالطة الطبيعة .

يقول آرنهايم عن مونتاج يصور الابتهاج في فيلم بودوفكين « الام » (١٩٢٦) : « وعلاوة على ذلك ، من المشكوك فيه جدا ما اذا كان الارتباط الرمزي بين الابتسامة والغدير وأشعة الشمس و « السجين السعيد » و « الطفل المبتهج » يمكن أن يؤدي الى الوحدة المرئية . لقد نفذ هذا آلاف المرات في الشعر . ولكن الموضوعات غير المرتبطة يمكن أن تنضم بسهولة في اللغة لأن الصور الذهنية الملازمة للكلمات أكثر غموضا وأكثر تجريدية بكثير . ولهذا سوف تتلاصق بقابلية أكبر . وغالبا ما يبدو تجاوز الصور الحقيقية جنبا الى جنب ، وبخاصة في فيلم راقعي مختلف ، أمرا مقحما » .

ونوع إعادة التشكيل الابداعي الذي يؤيده أصحاب نظريات المونتاج يتضارب مع البناء الجمالي للفيلم . فمشهد المونتاج يستنبط ، في حين أنه لو صور نفس المشهد باكتمال مكاني/زمني لخلق سمة الطبيعية والوحدة . ورأى بازان القائل بأن الفيلم يفقد فنا عندما يقترب من الواقع اقترابا وثيقا انتقده أيضا آرنهايم الذي يحجب انحراف الفيلم عن الواقع ويرى فيه الكثير من الامكانيات الفنية الكامنة :

« تستطيع قدرة الفنان الخلاقة أن تنشط فحسب حيثما لا يتوافق معا حقيقة الواقع ومجال التصوير أو التمثيل » .

ولا ريب في أن آرنهايم كان سيؤثر الاستشهاد بفيلم بولانسكي « سكين في الماء » (انظر الفصل الأول) كمثال للكيفية التي تنشط

بها الابداعية الفنية عندما لا يتوافق الواقع والصورة الفيلمية . فاستخدام بولانسكى لتنافر الحجم تعبيرا عن العلاقات القائمة بين الصبى والزوجين مثال ممتاز لأسلوب الانحراف . ولو كانت الجهود قد بذلت لوضع الممثلين بحيث لا يستبين للرأى أى تنافر فى الحجم . لأصبحت صور الفيلم أكثر تماثلا مع مظهر الأشياء اليومية المألوف . ولما كشفت على أى حال التغيرات التى كانت تجرى فى علاقات الشخصيات ببعضها البعض بمثل هذه الحيوية الفياضة .

ولا تتميز الصورة فى فيلم « سكين فى الماء » بانفصام تام عن مظهر الواقع . ورغم أن أى ممثل قد يبدو ضخما الى حد متطرف فى منظر لقرب موضعه من الكاميرا فإن التوليف لا يصل الصور الملتقطة من أزمان أو أماكن مختلفة . وبالتالي . يملك المتفرج احساس حى فعال بالمكان المحلى الذى يجرى فيه الحدث . وتوجد تشوهات معينة - مثل تنافر الأحجام - ولكن على نحو لا يتضارب مع ما كان آرنهايم يعتبره ولا للطبيعة .

ان الفنان السيمائى فى نظرية آرنهايم يمشى على الحبل كالبهلوان . اذ يتعين عليه أن ينحرف عن الواقع الحقيقى لكى يبدع صورة ذات قيمة فنية . ولكن يتعين عليه أيضا ألا يشتط فى انحرافه كثيرا .

تحليل فرضية آيزنشتاين :

تؤكد نظرية آيزنشتاين أفضلية التوليف على التصوير الفوتوغرافى . فاللقطة البسيطة يمكن أن تحمل أيضا من المعنى . شاعدا اللقطة الافتتاحية الطويلة فى فيلم ويللز « لمسسة الشر » التى تنقل اليك الكثير عن الشخصيات . والمكان والموقف الدرامى . كما أنها أيضا تحتوى عديدا من النماذج التشكيلية والبيانية الشيقة مشابهة فى تعقدها لتلك التى وردت بتوليفات آيزنشتاين .

وحتى فى فيلم آيزنشتاين « أكتوبر » توجد لقطات منفردة للزعيم كيرنسكى تمثل عجزه . وعندما ينتصب واقفا بيزته العسكرية الكاملة أمام رجاله . نرى هذا المظهر من سلوكه . وليس مونتاج الطاووس لازما لقرارنا بذلك . وانما هو تأكيد فحسب لما أدركناه بالفعل .

ان اللقطة فى حقيقة الأمر ، صورة لأشياء ترد غالبا مشحونة بالمعنى والقيمة الفنية . ولا تحمل تجربة كوليشوف العملية أية مضامين عامة لطبيعة اللقطة . وقد لا تحمل الشذرات الموصولة فى توليفات السجين معنى أو قيمة فنية ، ولكنها أيضا لا تمثل النطاق الكامل للمادة التى يمكن تسجيلها فى لقطة - اذ كثيرا ما تتطلب صورة وجه سياقها وتفسيرا لكى تتضمن معنى أو سمة جمالية . ولا يستتبع ذلك أن تتطلب اللقطات الأخرى بالمثل سياقها لها لكى تتضمن معنى أو سمة جمالية . فالالقطاة الافتتاحية الطويلة لفيلم « لمسة الشر » تعرض شخصيات من كل أنماط زوايا التصوير وأوضاع الكاميرا ، مهينة بذلك مادة ثرية زاهرة لتقييم المحتوى غير المؤلف . وليست الحال هى أن كل اللقطات المنفردة اما جرداء عقيم أو بسيطة جدا بحيث لا تتضمن معنى أو سمة تصويرية أو إيقاعات تشكيلية أو ما شابه .

وبراهين آيزنشتاين المؤيدة للرأى القائل بأن الصراع جوهر الفيلم الفنى غير مقنعة . اذ رغم أن التوليف عن طريق الصراع استخدم بامتياز فى أفلام آيزنشتاين ذاتها - كما شاهدنا - فلا يلزم بالضرورة أن تتركب الصور الدالة اجتماعيا والمشيعة جماليا فى ضوء هذا الشكل الديالكتيكى . فمن ضمن المشاهد الفيلمية التى ناقشناها حتى الآن فى هذا الكتاب ، ركب البعض طبقا لمبدأ الصراع ولم يركب البعض الآخر . وليس ثمة ما يدعو للاعتقاد أن الامثلة اللاصراعية كانت ستغدو أفضل جماليا أو أقوى كوسائل لرفع الوعى الاجتماعى لو أنها كانت قد ركبت فى ضوء الصراع .

وتم بناء فيلم ريتيه « هيروشيميا حبيبي » مثلا بطريقة متقنة بحيث تبدل صورة الافتتاحية القوية فى وعينا بأخرى . وينطق الرجل هيروشيميا فى نفس الوقت بفكرة الفيلم - اذ يذكر المرأة - ليفرس - بأنها سوف تنسى الأشياء الهامة التى ينبغى ألا تنساها . ولذلك يتوحد تأثير الفيلم مع موضوع النسيان . وفكرة أن الفيلم يسعى لمخاطبة المتفرجين بواسطة الحوار والتأثير فكرة هامة فى دلالتها الاجتماعية : ان ما حدث فى هيروشيميا لا ينبغى أن ينسى ، ولكنها نزعة انسانية أن تفعل ذلك . والطريقة التى يقنعنا بها الفيلم بحقيقة ظاهرة النسيان تتغلغل أصولها فى تدفق الصور لا فى صراعتها .

تحتل كل مجموعة متعاقبة من الصور مكانها فى وعينا ببطء ولكن بنقطة ... فالصور الأخيرة لا تتصارع مع الأولى ، بل تذوب الواحدة فى

الأخرى بتدفق رائع مصقول . وهكذا يناقض فيلم « هيروشيمما » دعاوى
ايزنشتاين بالصراع كأداة تأسيسية لبناء الفيلم الفني الملتزم اجتماعيا .

كذلك لا يعزى معنى فيلم « عرض الفياض الأخير » وسمته الجمالية إلى
التوليف بواسطة مبدأ الصراع . فقد نفذ تصويره لحياة البلدة الصغيرة
الأمريكية في بواكير الخمسينات بطريقة موحدة من خلال توليف التماثل
لا الصراع وبمظهر وحركة الأشياء في داخل اللقطات المنفردة . وما يميزه
الفيلم عن الزمان والمكان المصورين هو أن « كل شيء سطحي وفارغ هنا »
(كما قيل في أحد المواضع) . وتهيمن طوال الفيلم زوايا تصوير محايدة ،
وأوضاع ثابتة للكاميرا ولقطات متوسطة . ويعبر استخدامهما عن الطابع
الروتيني الرتيب المألوف للحياة في البلدة .

كما يخلق الإخراج السينمائي مظهرا مسطحا . فالسمااء اما صافية
تماما أو ملبدة كلها بالغيوم . والتساثير المراد هو الاقلال من احساس
المتفرج بالعمق في بيئة البلدة . وعلى سبيل المقارنة ، يذكر المرء لقطة
من محفوظات السينما معهودة في فيلم « الموشترن » النموذجي ، حيث
تضفي رقاع السحب على صفحة السماء الرحبية الزرقاء عمقا على المنظر
تحتها .

ويتخذ التوليف في فيلم « عرض الفيلم الأخير » تركيبا دوريا شاملا
يعبر عن غياب التغير أو التقدم ، باعتبارنا فينا احساس الارتداد الى حيث
بدأنا . اذ تبدأ الفيلم وتنتهي عاصفة ترابية في الشتاء . في البداية ،
يبدو أن شاحنة سونى سوف تصدم الولد بيبلى ، وفى النهاية ، يلقي
بيبلى مصرعه تحت عجلات شاحنة . ويعود سونى الى المدينة ، بعد محاولته
الهرب ، الى حيث تعيش روث - امرأة فى منتصف العمر ظل على علاقة
غرامية بها - والى نفس منضدة المطبخ حيث ابتدا كل شيء فى مستهل
الفيلم .

ولهذا السبب لا تنجم وحدة الفيلم ومعناه على نحو يدعم تركيز
ايزنشتاين على التوليف عامة والتوليف عن طريق الصراع خاصة .
والتماثل ، لا الصراع ، هو المبدأ الفعال فى صنع الانتقالات . أضف الى
ذلك ، أن رؤية الزمان والمكان التى يوفرها الفيلم تعتمد الى حد كبير على
ما سجله التصوير الفوتوغرافى داخل اللقطة المنفردة .

ويعد فيلم « عيادة دكتور كاليجارى » (روبرت واين ١٩٢٠) أحد معالم الطريق البارزة حيث يقدم رؤية جلية الشأن للمجتمع الألماني الذي خلق في أحضانه . فمناظره ذات النزعة التعبيرية ، وأزياءه وماكياجه القريبان الشاذان . وتمثيله ذو الأسلوب المعين ، جميعا تنقل هذه الرؤية . تتميز المناظر بسحر دوميه Doumier وتكشف مانش وكولفيتس Munch & Kollwitz وسمه كافكا المشنومة المنذرة . وأهم من هذا كله ، يلاحظ المتفرج هذه الخصائص الفنية ومظهر القاشية التسلطية في حالات كثيرة في جوهر اللقطات المنفردة وليس في توليف الصراع .

وقد انهمك أيضا في تطوير أسلوب المونتاج مخرج ومنظر سينمائي معاصر لايزنشتاين هو فسي فولود بودوفكين Vsevolod Pudovkin اذ كان يعتبر الفن والمعنى مميزات ناشئة عن ترابط اللقطات أكثر منه عما يمكن تسجيله بالتصوير الفوتوغرافي في اللقطة المنفردة . ومع ذلك ، كان المبدأ الأساسى للتوليف فى مونتاج بودوفكين هو الترابط لا الصراع . وفى نظرية « قوالب البناء » التى يعتنقها فى المونتاج تنهض كل صورة اضافية على العناصر السابقة .

وفى سلسلة من اللقطات المركبة جيدا (على أساس الترابط) تتوارد معان جديدة الى حيز الوجود لا يتسنى اكتشافها فى اللقطات المنفردة التى تكون السلسلة اذ تنتج تركيبة جامعة من ربط اللقطات الفردية . وكما هو الحال مع ايزنشتاين ، قد لا تنطوى على صلة طبيعية لكل منها بالآخرى . فقد تكون مستمدة من أزمنة أو أماكن مختلفة .

يبتدع بودوفكين فى فيلمه « الأم » توليفات تنافس تماما توليفات ايزنشتاين من الناحية الجمالية وبأسلوب الاتصال الاجتماعى ذى المغزى فالفيلم يروى قصة تحرر امرأة روسية من أوهامها واستشهادها النهاى فى عهد ما قبل الثورة . يقتل زوجها فى حركة اضراب . وتخون ابنتها بافيل بأفشاء نشاطه فى خدمة العمال الى السلطات . وعند محاكمة بافيل ، تدرك جيدا مدى الفساد المتغلغل فى النظام القضائى السائد . هذا الادراك الذى يحيلها الى شخص نائر . وتدبر خطة متقنة للهروب من السجن ، تقود الى تحرر بافيل . ورغم هذا تلقى هى وابنتها حتفهما فى المعركة التى أعقبت ذلك .

فى المشهد الذى يتلقى بافيل فيه نبأ تحرره القريب ، يبتكر بودوفكين تركيبة تشكيلية لكى يعبر عن الفرحة التى يحس بها بافيل .

أحسن بودوفكين أن لقطة واحدة تظهر رد فعل بافيل للخبر المفرج سوف تكون عديمة الأثر . وبدلاً منها ، ابتكر توليفاً معقداً يضم عناصر متباينة إلى حد بعيد . فمن لقطة قريبة لوجه بافيل المبتسم ، يقطع بودوفكين إلى لقطات لجدول طافح بمياه الربيع ، ولأم بافيل وهي تبتعد عن السجن وتراقص ضوء الشمس على صفحة الماء ، إلى طفل يضحك ، ثم يرجع ثانية إلى بافيل في زنزانته وهو يقفز بانفعال وابتهاج . ومع أن هاتيك العناصر ليست كلها مترابطة في الزمان والمكان ، فإنها ذات صلات ترابطية بجيشان الشعور في صدر بافيل عند سماعه نبأ إطلاق سراحه الوشيك .

بعدئذ ، يبين بودوفكين كيف يستجيب المساجين الآخرون لنبأ خطة الهرب . تكشف إحدى التوليفات عن تفكير الرجال في مواطنهم من خلال صور للأرض والمحاريت والجياد والعمل في الحقول . ثم يكتسب منظر الهرب من السجن الذي يلي بعد ذلك القدرة والقوة الدافعة من بنائه الترابطي . ومع إضافة كل « طوبة بناء » (كل زيادة في مجاميع العمال الزاحفين والناس المتجمهرين والسجناء الفارين) يزداد الكل بدرجة هائلة . ويبنى المشهد جو التوتر والدراما .

وخلال منظر الهرب ، تنشبت تحركات الجنود ضد النافرين شذرا على الشاشة ويضفى ايقاع التقطيع على الحدث عن طريق الترابط طابعا أشبه بالتصاعد الموسيقي (كريشندو) يمكن أن يعزى إليه ما يحوى المنظر من إثارة . ولقطات العمال في مسيرة احتجاجهم تضيف إلى تقديمهم أيضا . إذ كلما ساروا انضم إليهم آخرون فيزداد حجم الجماعة . وهناك نمو في الإصرار أيضا ينقله ايقاع أسرع في سير العمال . وتتقاطع مع هذه اللقطات لتجمهر الزاحفين لقطات لكتل هائلة من الجليد في نهر . وتندفق هذه الكتل الجليدية في أشكال يتوازي حجمها واتجاهها مع حركات الزاحفين المشكلة ومرة أخرى ترى الكتل الجليدية في نهاية الفيلم بعد أن يطلق الجنود نيرانهم على بافيل ويسحق رجال القوزاق أمه . ويرمز تدفقهم المتواصل وضراوتهم الظاهرة إلى قوة الثورة وحتميتها .

ولا تبدو التوليفات القائمة على الترابط في فيلم « الأم » ذات معنى أو سمة جمالية أقل منها في التوليفات القائمة على الصراع . وهكذا ، حتى لو كان التوليف مبرزا على ما يمكن تسجيله في لفظة منفردة ، فليس ثمة أسباب قاهرة لتغليب أسلوب للتوليف (الصراع) على آخر (الترابطي) .

تحليل فرضية بازان :

مع أن بازان مصيب في بيان وجود المعنى داخل اللقطات المنفردة ، فإن حجته التي تؤيد أقرب تماثل ممكن بين صورة الفيلم والواقع واهية في نواح حاسمة معينة . وفي حين أنه يبين كثيرا من الامكانيات التعبيرية انكاسية للعناصر المرئية والصوت ، نراه يقيد بمنتهى الصرامة الوسائل السينمائية التي تنجزها . وما اسلوب الالتقاط الطويلة عميقة البسوة الذي يدافع عنه غير واحد فحسب من طرق عديدة للاستفادة من العناصر المرئية والصوت فنيا . . . زد على ذلك ، ليس هذا الاسلوب بالضرورة أفضل وسيلة للتعبير الواقعي .

في فيلم جودار « الفافيل » تتبعب النقاط طويلا شخصية الفيلم الرئيسية وهو يدخل أحد الفنادق ويتجه الى غرفته . وتعرض الاعمدة والقوائم والمرايا والعتمة رؤية المتفرج للبطل ليمى كوسيون وهو يخترق طريقه خلال طرقات الفندق . وتخلق هذه الأشياء عند تداخلها بين البطل والمتفرج - تأثير نقلات القطع في اللقطة الطويلة . وهكذا لا تحمل حقيقة أن يصور منظر بدورة واحدة من الكاميرا - أية مضامين بواقعيته . وفي الحقيقة ، لا نجد في هذه الالتقاطة تلك القيم الهامة التي يوردها بازان على أنها ناتجة عن الالتقاطة الطويلة (التكامل الزماني/المكاني ، الغموض ، وفرصة مشاهدة الحدث من منظورات عديدة) .

كذلك المشاهد الافتتاحية من فيلم كيروساوا « سمانجورو » توضح جيدا تركيز بازان المفرط على اللقطة الطويلة . فهذه المشاهد تزخر بنقلات القطع المفاجئة من أحد جوانب الحدث الى المقابل له مباشرة . مرة أخرى ، تقى زوايا التصوير المعكوسة تلك بمتطلبات بازان للتكامل الزماني/المكاني والغموض وتعدد المنظورات . فالمشاهد التي تقدمها للبطل السامورائي الأعظم (توشيرو ميقون) وللشبان التسعة الأغرار الذين يتزعّمهم تجسد هذه الخصائص . . . ولكننا لا نرى أفعال ميقون وحدها بل نرى أيضا ردود فعلها على وجوه التسعة - وهي ردود فعل لم يكن يتسنى للقطعة طويلا ، محل هذه الزوايا العكسية ، أن تسجلها .

وتتضاعف - ولا تنقص - قدرتنا على اكتشاف المشاعر والدوافع في السلوك الغامض بتلك اللقطات المعكوسة . أكثر من هذا ، لا تملك الزوايا العكسية التأثير الذي اعترض عليه بازان في المونتاج الروسي . فانتباه المتفرج هنا غير مركز على ترابط معين بين الأشياء باستثناء كل ما عداه .

ويهيئ استعمال كيروساوا للزوايا العكسية منظورات متعددة للموقف ،
مفسحا المجال للمتفرج لكي يكتشف السمات المختلفة للواقع المصور .

حقا ، كما يوضح بازان ، لا توجد في رؤيتنا العادية للأشياء أية
إطارات تحدد المكان ، ولا نقلات قطع من جزء في مكان إلى آخر ، ولا نقلات
قطع تظهر جزءا من الحدث فحسب ، ولا اقتصار على زاوية رؤية مفردة .
وهو يرى هذه الملامح مناقضة للواقع عند استخدامها في الفيلم لأنها
لا تناظر رؤيتنا اليومية المعتادة . ولكن عندما يؤخذ شعور المتفرج في
الاعتبار فإن رأى بازان في هذا الشأن لا ينتصر . وفي فيلم ايزنشتاين
« أكتوبر » يتضافر التأطير والتقطيع وزاوية التصوير معا لتنتقل إلى
المتفرج حالة كيرنسكى العقلية . وتضاعف هذه الملامح من أثر الواقع
بتعميق احساس المتفرج بحقيقة الرجل .

يبدأ ايزنشتاين بلقطة طويلة نسبيا لكيرنسكى وحده في مكتبة
القيصر نيقولا - يفكر مليا في اصدار قرار يعيد عقوبة الاعدام . ويتم
القطع إلى لقطة تبقى فيها زاوية التصوير كما هي ولكن الكاميرا تقترب أكثر
من موضوعها . ثم يرى كيرنسكى الآن في لقطة متوسطة . وتأثير وضع
الكاميرا المتغير يعني زيادة في حجم صورة كيرنسكى بالنسبة لمساحة
الشاشة . يلي قطع فنرى حجما أكبر لكيرنسكى الذي يهيمن الآن على
الشاشة . انه يوقع قرار إعادة عقوبة الاعدام ، يعقبه قطع إلى لقطة تقلص
حجمه .

ربما نادى بازان بلقطة طويلة عميقة البؤرة تكفل تكاملا زمانيا/
مكانيا . وربما حينئذ أن يعرض سلوك كيرنسكى كاملا دون أى قطع .
اذ يمثل هذه اللقطة الطويلة ، كان مظهر وسلوك كيرنسكى يصبحان أكثر
مطابقة لمظهر الناس في مواقع حياتها العادية . وكان المتفرجون سوف
يفرون بالاعتماد على قدرتهم لمعرفة شعور كيرنسكى في لحظة اتخاذه
القرار - وهي قدرة تنميتها خبرتهم بمواقف الحياة الواقعية التي لاحظوا
فيها شخصا ما يتخذ قرارا .

يكشف مشهد فيلم « أكتوبر » عن حال كيرنسكى الباطنية بطريقة
تقتضى المشاركة الفعالة من جانب المتفرج . ويستخدم ايزنشتاين أسلوب
تقطيع مقتحم تقريبا مع تأطير مثبت ووضع كاميرا مثبت أيضا . وتسمح
هذه العناصر الداخلة في المشهد للمتفرج بأن يفيد حساسا للطبيعة
الشريرة المشنومة في مسلك كيرنسكى ولمجاهدته الداخلية لاتخاذ القرار .

فهينته المتضخمة ، وقد صنعتها التغييرات في نسبته القاسية مقارنة بمساحة الشاشة تحض المتفرج على تفسير مسلكه بالشسوم والشر . ولا تحمل حقيقة تضخمه بالنسبة لمساحة الشاشة أية علاقة من أى نوع تكون بالطريقة التى يبدو بها امرؤ فى مكان بالحياة الواقعية عندما يستجمع شجاعته لاصدار قرار عام . اما ما يعبر عنه تضخم حجم الصورة فهو حالته الداخلية للتضخم بقدر كاف المنهوض بالمهمة الصعبة . وما ان يتخذ القرار حتى تنكمش صورة كيرنسكى . ويعبر هذا الانكماش عن عودته الى حالة ذهنية لا تقتضى منه أن يستدعى كوامن مواهبه الطبيعية . وهكذا يضيف التأطير ، والتقطيع . ووضع الكاميرا فى فيلم « أكتوبر » مسحة الواقعية الى المشهد .

ونظرية بازان . بغض النظر عن جوانبها تلك التى تتناول تصوير الواقع . لا تصمد أمام علاقة الفيلم بالواقع عامة . وتوصيته بأن يكون الفن السينمائى مقاربا فى استنساخ الواقع خادعة مضللة لأنه لا « حطر » فى فيلم يقترب جدا من الواقع : مهما تكن درجة واقعيته فليس ثمة امكان فى أن يصير هو الواقع المصور . قصارى الأمر ، أن الفيلم يستطيع أن يمثل فقط .

ويقدم بازان أفكارا هامة لفهم الامكانيات التعبيرية للعناصر المرئية . وغموض التصرف الانسانى ، والمعنى المتضمن داخل تكامل زمانى/مكاني ، وفرصة مشاهدة الاحداث من منظورات متعددة ، كلها أفكار يتعين على السينما الفنية أن تستكشفها . ومع هذا ، ليس أسلوب الالتقاط الطويلة عميق البؤرة ، بالضرورة خير وسيلة لتحقيقها . إذ يمكن أن يمتد تصوير السينما للمواقع الحقيقى الى ما وراء الأفق البازائى عندما تؤخذ قوى المجال المؤثرة فى الاعتبار . أكثر من ذلك ، يعكس الاقتراح الذى صاغه بازان ، وسانده كافيل بقوة - بأن الفيلم يسر رؤية خاصة للمواقع ، يعكس انحيازاً من جانب كل منهما للتصوير الفوتوغرافى على حساب التوليف .

يجادل كافيل بأن حقيقة أن « العالم المعروض (أى الصورة المطروحة على الشاشة) لا يوجد (الآن) » هى اختلافه الوحيد عن الواقع . ، وأنها « من وجهة علم الوجود ... نرى أشياء ليست حاضرة » . وعلى نفس المنوال ، يتخيل بازان الصورة الفوتوغرافية قالبا مرئيا : بيد أن وقائع فيلم « اللاهث » على سبيل المثال ، تعيش داخل ذاك الفيلم فحسب .

مطلوبة الى حيز الوجود بضم شذرات التمثيل ، والأوضاع التصويرية (بوزات) والأشياء والأضواء والديكور ، التي دبرت كل منها على حدة لتمكن عملية التوليف من أن تحدث . ويرى المنفرج الشخصيات والأعمال التي انتجتها هذه العملية فقط . انها الشخصيات وحدها التي تعيش الآن ، في زمن الفيلم ، لم يكن لها وجود قبل التوليف . وعلى هذا ، أن تعتقد أن « اللاهث » بفضل كونه فيلما - يزودنا برؤية للواقع حرمانها منها عادة - معناه أن تمنح صورته منزلة ليست لها . ان رأى بازان وكافيل معا يؤكد في تركيز مفرط على الأساس الفوتوغرافي للمجال السينمائي . وقد تحملنا بعض الأفلام على أن ندرك الأشياء دون تدخل تصوراتنا المسبقة . ولكن لا يوجد شيء جوهري أصيل للمجال السينمائي يجعل هذه النتيجة حتما لا بد منها .

ورغم أن بازان وكافيل يعاوناننا على تقدير الإمكانيات الجمالية المتصلة في النقطة المنفردة . فانه يعوزنا النظر فيما وراء ذلك الى رؤيا أكثر توازنا . رؤيا تمنح توكيدا متساويا على التصوير الفوتوغرافي والتوليف والتأثير السينمائي .

تحليل فرضية آرنهايم :

رغم أن نظرية الانحراف لآرنهايم قد تبدو توطئا جذابا بين نظريات المونتاج والنقطة الطويلة ، فانه يتضح جليا من مناقشته لعلاقة الفيلم بالواقع ان لديه فكرة مقيدة فيما هو « واقعي » اذ عندما يناقش الواقع يأخذ في اعتباره مظهر الأشياء الخارجي فقط . وتحليل آرنهايم على اطلاقه قوى رصين : فالفيلم ينحرف فعلا عن الشيء الواقعي في المظهر ، وكثير من إمكانياته الفنية يتعين مكانه حيثما يوجد هذا الانحراف . ومع هذا ، فان مفهوم « الواقعي » حين ينطبق على الفيلم يجب أن يشتمل على مواقف داخلية - أي مشاعر وانفعالات . وبهذا المعنى الأوسع ترى حجة آرنهايم المزدوجة بأن الفيلم ينحرف ولا بد أن ينحرف عن الواقع بغية التأثير الفنى - حجة غير سليمة لان نقاشه يستبعد القدرات الفعالة الكامنة في المجال السينمائي . وعندما تقوم بدورها في فيلم . تمكن تصوير المشاعر والانفعالات بصدق وجمالية .

وغالبا ما تخلق العدسات المستخدمة في تصوير الفيلم تلى سبيل المثال - انحرافا بين الصورة السينمائية ومظهر الأشياء المألوف في الحياة . ومع هذا يمكن استعاضة فقدان بعد من أبعاد التصوير الواقعي

- وهو بعد التوافق بين الصورة الفيلمية والواقع ، باستغلال هذا الانحراف في تيسير وصف الحالات الدخلية .

وتعطي العدسات المقربة « التليفوتو » صورة تبدو « مضغوطة » في العمق ، تشوّهة بذلك حركة وشكل المكان والأشياء . بيد أنها تستطيع أيضا أن تيسر تصوير المشاعر والانفعالات والأفكار الانسانية - وهي أمور واقعية تماما مثل المظهر الخارجي - عن طريق هذه الانضغاطات والتشويهات والتغيرات .

وتقدم الأمثلة التالية احساسا بما هي المشاعر التي يمكن تصويرها باستخدام العدسات المقربة . ففي منظر حمام حاسم من فيلم جان رينوار « انقاذ بودو من الغرق » يتجول بودو في شوارع باريس بعد أن فقد رفيقه الوحيد - وهو كنب . وتعطينا لقطة له بالتليفوتو وهو هائم على ضفاف نهر السين احساسا بغرفته من خلال خلق انطباع بأن مستوى كاملا من الأشياء (السيارات واللاتوبيسات والناس) يمضي كستار فاصل بين المتفرجين وبودو . فيبدو كأنه انعزل عن المتفرج ، وانعزل المتفرج عنه . ولا شيء آخر في الفيلم يخلق هذا الوعي بشعور بودو بغرفته ، وعندما يحاول الانتحار ، يعود المرء بذاكرته الى لقطة التليفوتو تلك التماسا لفهم سر تصرفه .

ويحتوي فيلم لوكينو فيسكونتي « الموت في فينيسيا » (١٩٧١) الذي أعد عن أقصوصة توماس مان - على مجموعة لقطات بالتليفوتو تعبر عن حالة بطله الذمينة - اذ يذهب آشنباخ - الذي يستجم في فينيسيا - في اول ليلة بها الى القاعة الرئيسية بالفندق الذي ينزل فيه . وقد صور معظم المنظر بعدسة مقربة لينقل احساسا بالغربة أشبه كثيرا بما في فيلم « بودو » : سطح من الأشياء يبدو كأنها يمر فيما بين الكاميرا (وجهة نظر آشنباخ) والمشاهد المتنوعة في أرجاء القاعة . وبدعم التوليف الصوتي انطباع المتفرج بالاعتراب عن الحدث ، حيث يذوب الحوار فيما يشبه الهدير الكثيب . ويشعر المتفرج بأنه خارج الحدث - وهو شعور يضارع غربة آشنباخ وهو يجلس وحيدا . وكما هو الحال في « بودو » لا شيء آخر يعرف المتفرج حقيقة بحال آشنباخ النفسية ، وجهه ، مسلكه - لا شيء من ذلك يبين بجلاء شعوره بالاعتراب .

يلمح آشنباخ الصبي تادسيو الذي يزور الفندق مع أسرته والذي يصبح مثار فتنة مهلكة له . حين يلحق تادسيو بأسرته في القاعة .

لا يتيقن المتفرج من كنه العلاقة المكانية بين آشنباخ والصبي حيث يفترض أن وجهة النظر خلالها هي تلك الخاصة بآشنباخ . وتكشف نقلة قطع مفاجيء الى نقطة خلف آشنباخ (مع توجيه الكاميرا نحو تادسيو) عن مدى اقترابه اللصيق من الصبي طول الوقت . الآن يتضح للمتفرج عدم تيقنه السابق من العلاقات المكانية . فالنقلة المفاجئة تفيد في توكيد التعارض بين اقتراب جوستاف جسمانيا من تادسيو وابتعاده نفسيا عنه . وقد منحنا التشويشات التي خلقتها العدسة الطويلة صورة أخرى لمشاعر جوستاف الداخلية ، وهي في هذه الحال ، تباعده العاطفي أو النفسي عن تادسيو . بعدئذ ، عندما يتعقب آشنباخ رغما عنه خطى الصبي في شوارع فينيسيا ، يبدو أنه قريب منه جسمانيا . ولكن تغيرا في زاوية الكاميرا والعدسة تظهره أبعد كثيرا مما ظن المتفرج . وهكذا تعرض التغيرات في حالة آشنباخ الذهنية من خلال تغيرات ظاهرية (تنقلها تشويشات العدسة المقربة) في التباعد الجسماني بينه وبين الصبي اليافع . هنا يصف تركيب محكم البناء التغيرات المتوالية في عقلية آشنباخ ويوجد أيضا أجزاء الفيلم . ويتوافق مبدأ الوحدة الجمالي مع استعراض للواقع وهو - التغيرات الحادثة في موقف آشنباخ النفسي .

وتستخدم لقطة في فيلم كيروساوا « سانجورو » الحركة والانضغاط المشوهين اللذين تصنعهما العدسة المقربة ، لكي تعبر عن الحالة العقلية لجماعة الرجال . يقف توشيرو ميفون أمام البوابات الضخمة لقلعة العدو . وقد وضعت الكاميرا في مستوى منخفض لتبرز ارتفاع البوابات . في نفس الوقت ، تضغط العدسة المقربة منظر مجموعة من رجال قوة المقاومة يركضون خارج القلعة في غارة مفاجئة على عدوهم . يوحى انضغاط المنظر بجزء من شخصيتهم الجماعية ، واحساسهم بأنفسهم كوحدة .

وتخدم العدسة وظيفة أخرى أيضا ، حين تشوه حركة الرجال لكي تبدو كل مجموعة متعاقبة على وشك اجتياح ميفون وسحقه . ويدفع هذا الايهام بالمتفرج الى الاحساس بجسامة اللامبالاة التي يدمرون بها أي إنسان يعترض سبيل غايتهم .

ولا تبدو الحالات الباطنية الشبيهة بتلك المصورة بلقطة التليفوتوفي فيلم « سانجورو » على نحو معين أو بات أشكال محددة . إذ لا يمكن أن يصلح هنا إيجاد تطابق قوى بين واقع معين وما تمثله تلك الحالات . ولا يتسنى للمتفرج السينمائي فهم وحشية الرجال أو توحدهم الجماعي بأي تطابق للأشكال ، بل الأخرى بفضل التشوهات التي تحدثها العدسة المقربة . وعلى هذا تكون الخواص التمثيلية لفيلم « سانجورو » في جانب منها

استهوائية : أى أن الفيلم به قدرة (نزوح) • على التأثير فى المتفرجين •
وأولئك الذين تعودوا على الأفلام التى صورت غالبيتها بعدسات « عادية »
سوف يتوقعون سحق البطل تحت سنانك خيل الفرسان • ولن يكشف
أى اختبار لخواص الفيلم المرئية والصوتية عن الدور الذى لعبته خواصه
التمثيلية • ولكن بأخذ التأثير السينمائى فى الحسبان فقط سوف
يتكشف المعنى •

والى جانب نبد دعوى آرنهايم بأن الانحراف مصدر السمة الجمالية
فى الفيلم ، يبدو أنه لا داعى لقبول دعواه الملحقة بأن الفيلم لا ينبغي أن
يكون « غير مخلص للطبيعة » • فالتركيب التشكيلي فى فيلم بودوفكين
« الأم » يصلاته الترابطية بين العناصر المختلفة ، لا تعوزه وحدة • وقد
تكون الصور الفيلمية أكثر مادية محسوسة من الصور الذهنية التى تتصل
بالألفاظ فى الشعر ولكن لا يستتبع ذلك بالضرورة أن تكون صلاتها
بالتالى عشية واحدة • وكثير من توليفات ايزنشتاين ، مثل توليفات
بودوفكين ، موحدة رغم أنها تنطوى على صور نابضة بحيوية ماديتها التقطت
من أماكن وأزمنة مختلفة •

وربما كان خير مثل على هذا هو مشهد طويل قرب نهاية فيلم
« أكتوبر » حيث اتصلت صور أيقونات دينية من شتى بقاع العالم فى
استعراض مذهل لمهارة التوليف • ومع أنها موصولة بدورها كأيقونات
وبمركزيتها فى حضارتها الخاصة بكل منها ، فإن هناك صراعا بين الطريقة
التي تستحيل بها الآلية العديدة المتنوعة الى مفاهيم متصورة والطريقة
التي تستحيل بها الى رموز • وكما هو الحال دائما فى عمل ايزنشتاين ،
يفيد هذا الصراع فى توحيد المشهد • يكتب عن هذا المونتاج قائلا : -

« وقد تم توليف عدد من الصور الدينية معا ، من صورة رائعة
للمسيح الباروكى الى معبود وثنى عند الاسكيمو ... وفى حين تلوح
الفكرة والصورة مؤلفتين تماما فى أول تمثال يعرض ، يتباعد العنصران
عن بعضهما البعض مع كل صورة تتوالى • ومع احتفاظ الصور بمدلول
« الله » ، نراها تتنافى شيئا فشيئا مع مفهومنا عن الألوهية ، مفضية ولا بد
الى استنتاجات فردية حول الطبيعة الحقة للآلهة جميعا » •

ومن المفترض أن المونتاج سوف يؤدي الى ارتياح فى واجب الولاء
والتقديس نحو الوطن والملك معا ، وهو ترابط معقود فى المشهد بصراحة
واضحة •

والصلات التي يعقدها ايزنشتاين بين علاقة الناس بالملك والوطن وبالأيقونات الدينية ، وصلة الصراع التي يعقدها بين مفهومي « الله » وتربيته ليست خارج حدود الطبيعة أو غير أمينة لها . فأننا نعقد الكثير من الصلات بين الأشياء في الطبيعة . أما أننا عادة لا نفكر في الصلات التي يعقدها ايزنشتاين كجزء من الطبيعة فليس هذا علامة على عدم طبيعيتها بقدر ما هو دليل على الكيفية التي يتحدد ويتكيف بها ادراكنا الحسي للصلات بين الأشياء . وربما يجتذب رجلا مثل آيزنشتاين أن يربط بين أشياء شديدة التباين مثل تلك التي وجدناها في مشهد الأيقونات الدينية بفيلم « أكتوبر » .

خاتمة

بايجاز ، أقامت المناقشة البرهان على أن : -

١ - أي فيلم يستطيع أن يمثل الواقع بأمانة ولكنه لا يفعل ذلك بواسطة خصائصه المرئية والصوتية فحسب ، إن قوى الفيلم المؤثرة تفعل فعلها هي الأخرى .

٢ - لو أخذت العناصر المرئية والصوت وحدها ، فإن الأفلام التي تمثل الواقع لا يمكن أيضا أن تصبح فنا . ولكن إذا جندت القدرات المؤثرة للفيلم ، فإنه يمكن للفن وتصوير الواقع أن يتواجدا معا .

٣ - رغم أن الفيلم السينمائي يستطيع أن يمثل الواقع ، فليس نمة سبب جمالي يبرر لماذا يجب أن يفعل ذلك . وفي حين أن مشاهد المونتاج عند ايزنشتاين تشكل انحرافا جذريا عن الواقع ، فإنها غالبا ما تتضمن المعنى والقيمة الجمالية معا .

رأينا أن الفيلم يستطيع أن يمثل الواقع . وفيما بعد (في الفصل الثامن) سوف نناقش الأسلوب السينمائي للواقعية الذي ينتمي لتصوير الواقع ولكنه يختلف أيضا عنه . ولا تحيط النظريات التي درست هنا بكل وجوهر النظر الدائرة حول طبيعة الواقع السينمائي وإن كان تحليلنا قد أبان للبيان ملامحها الدقيقة الحاسمة . وفي الفصلين التاسع والعاشر سوف نناقش نظرية أخرى هامة للفيلم هي البثائية - في معرض ارتباطها بموضوع النقد السينمائي .

٦ - العالم الذى يخلقه الفيلم

ان اعتبار الشخصيات والاحداث والمواقف فى فيلم ما واقعية أو غير واقعية لا يعتمد فحسب على معتقداتنا وتوقعاتنا حول العالم خارج الفيلم (معتقدات خارجية) وإنما يعتمد أيضا على المعتقدات والتوقعات التى يخلقها الفيلم ذاته (معتقدات داخلية) .

ان أشياء كثيرة تحدث فى نطاق الفيلم دون أن نتوقع لها أن تحدث فى « الحياة الواقعية » . وتفعل الشخصيات أمورا تعارض مجريات ما تقضى به قاعدة « السبب والنتيجة » فى حياتنا اليومية المعتادة . وتصيب المصادفات والحوادث العارضة التى تتحدى التصديق فى العادة مقبولة بفضل انسياب الاحداث أى سياق الفيلم .

داخل عالم الفيلم يغدو كنج كونج كائنا حقيقيا يطوف شوارع مدينة نيويورك . ويدخل رجل فضاء فى عام ٢٠٠١ بعدا جديدا للوجود يكتسب فيه وعيا متوسعا . وينهض جيمس بوند بمهام مستحيلة لينجزها ببسر . وتذرع دوروثى الطريق القرميذى الأصفر لتقابل ساحر « أوز » .

وليس كل شئ فى رحاب عالم الفيلم واقعي . فأحيانا تملى الدوافع الفنية التى تحكم خلق عالم فيلم ما - أن تصور بعض الاحداث أو الشخصيات على أنها غير واقعية . مثلا ، شخصية الموت الذى يجوب ريف القرون الوسطى فى فيلم برجمان « الختم السابع » من قبيل هذه الشخصيات غير الواقعية . ومظهر اخوان ماركس وحركاتهم فعالة الأثر كوميديا لأنها فى جزء منها صورت تصويرا غير واقعي داخل عالم الفيلم .

ولا ينبغى أن يظن بالعالم الداخلى للفيلم أنه على نحو ما عالم مغلق على نفسه ، أى أن الفيلم لا يخلق بمعنى الكلمة تقاليده وأعرافه الخاصة

لتصوير شخصوه وأحداثه وأشياءه . فالعوامل التى تحكم أعمال دنيا
الفيلم تصدر عن قدرات العناصر المرئية والصوتية على الاتصال من خلال
تأثير السينما وتجربة الجمهور المتفرج .

الواقع داخل عالم الفيلم

عندما تبدو شخصية ما واقعية داخل عالم الفيلم ، لا خارجه ،
نستطيع أن نتقبل تصرفاتها بافراض الشخصية أو العالم الذى أنشئ فى
الفيلم . ومن ناحية أخرى ، عندما نحكم على شخصية بأنها واقعية داخل
عالم هذا الفيلم أو ذاك ، لا يعوزنا أن نبين أنها لن تكون قابلة
للتصديق خارجه . فان قابلية تصديق الشخصية يحكم عليها من
خلال علاقتها بالتطورات الجارية فى سياق الحكاية . ولهذا ، لا تحتاج
تصرفاتها الى اعتبارها غير واقعية فى ضوء حكم الواقع - بل اعتبارها
واقعية فقط فى ضوء المعتقدات المتولدة من الداخل .

وسوف نستخدم هنا ثلاثة من أشهر أفلام ستانلى كوبريك للتعريف
بالواقعى داخل عالم الفيلم . وفى كل حالة نرى وجها من أوجه الفيلم
مغلقة فى نفس الوقت بسمة ما غير عادية . ولكن دور هذا الوجه داخل
عالم الفيلم يجعله واقعيًا فى حدود ذلك العالم .

بررقانة آلية (١٩٧١)

يواجه كوبريك فى هذا الفيلم مشكلة اقناع الجمهور بأن ما يرونه
فى الفيلم هو المستقبل الوشيك ، ويتمثل حله الفنى فى أن يسبغ على
المكان مظهر وملبس أماكننا المألوفة مع تغليفه فى نفس الوقت
بسمة ما غير عادية . ومن المصطلح عليه فى تجربتنا السينمائية أن
المستقبل يجلب معه عالما يبدو مختلفا . وفى الوقت ذاته ، اذا تراءى
المكان غريبا جدا عن مكان معيشتنا اليومية المألوفة ، فسوف يحسب
المتفرج مملكة الفيلم احدى ممالك الخيال . ويستخدم كوبريك عدسات
منفرجة الزاوية لكى يهين كلاً من المظهر غير العادى وسمة المستقبلية
المقنعة . فالمكان جزئيا فى البؤرة ولكن لا شئ من عمق بؤرة «المواطن كين»
وتكون النتيجة أن يبدو كل شئ واقعيًا جدا ، ولو أن المكان المحصور
يبدو أشبه بالصندوق ، بحوائط مائلة ، يضىء سمة الغرابة على أجواء

الفيلم المحيطة * وعندئذ يعتبر المتفرج المكان واقعيًا وغريبًا معًا ، الأمر الذى يزيد من الاحساس بالمستقبل الوشيك .

وتعتمد العمليات فى عالم فيلم كوبريك على (١) الامكانيات الفنية المتأصلة فى العدسات المنفرجة الزاوية ، (٢) نزعة المتفرج الى اعتبار المناظر المصورة فى البؤرة بعدسات عادية - مناظر واقعية (لأن مثل هذه الأفلام هى أكثرها ألفة واعتمادا) ، (٣) والعرف السارى بأن الأماكن التى تشبه أماكن الزمن الحاضر لا يمكن أن تحتوى حوادث مستقبلية - ولا تنهض أى من هذه النقاط على أساس عرف أو تقليد ابتدعه الفيلم ذاته ، بل الأخرى ، يعتمد فيلم « برتقالة آلية » على تقاليد موجودة تحكم أفلاما كثيرة .

(لا ينبغي لحقيقة أن العوامل القائمة « خارجيا » ، مثل التقاليد ، تحدد كيف يخلق عالم العمل الفنى معتقدات « داخلية » فى قرارة المتفرج - أن تسبب حيرة وارتباكًا بشأن التمييز بين المعتقدات الداخلية والخارجية . فما تزال المعتقدات الداخلية يؤخذ بها بسبب ما يحدث داخل الفيلم نفسه ، لا بسبب ما يعتقد المتفرج أنه حقيقى فى العالم خارج الفيلم . فالمراد هنا هو أن الفيلم لا يخلق بمعنى الكلمة تقاليده الخاصة به ، بل يعتمد على تقاليد موجودة من قبل *)

دكتور ستروينجلاف : (١٩٦٤)

الفيلم معالجة ساخرة للأخطار الشنيعة التى لا تصدق للحياة فى العصر النووى . إذ يكتشف فيه قائد منطرف للسلاح الجوى خللا فى طاقم التحكم الذى يتيح له أن يأمر - دون تفويض - بضرب « بلاد الروسكين » بالقنابل النووية .

يقوم سليم بيكنز بدور الطيار الغيور المتفانى فى أدء واجبه على وجه الخصوص . ومع أنه بذلت محاولة لاستدعاء جميع الطائرات للعودة من مأموريته المجنونة ، فما يزال بيكنز يواصل طريقه * وعندما يتعطل نظام اطلاق القنابل يمتطى بيكنز متن القنبلة مثل بطل أفلام الغرب على صهوة جواده الوفى . ويخبط بعنف على جهاز الاطلاق المعطل بقبعته ذات الطراز الوسترن الى أن ينطلق * وشأن جون واين فى هجومه الكاسح على الهنود الحمر ، يهدر بيكنز ويلوح وهو ماض نحو اصطدامه بقاعدة صواريخ روسية .

واتخاذ ركوب بيكنز متن القنبلة النووية مأخذ شيء يرضى أى طيار حقيقى ان يفعله معناه افتقاد الميزة التيكمية الرائعة فى المنظر . فركوب بيكنز رغم عدم واقعته بالمقارنة لما هو واقعى ، حقيقى داخل عالم الفيلم . وقد اثبتت الشخصية التى يؤدبها بيكنز على أنه الانسان الذى يقبل ارتكاب مثل هذا الجنون . ان قذف الموقع بالقنابل مهمته المقدسة ، وهو باق على عهده الثابت بتنفيذها .

وتضاعف نغمة الفيلم الساخرة أيضا من الواقعية الفيلمية لركوب بيكنز متن القنبلة . وما بيكنز الا واحد من زمرة شخصيات ممطوطة ، يلوح ركوب بيكنز فى رحاب محيطها ملائما وان كان غير متوقع ، انه لمسة واحدة أخيرة من السخرية التى يتقبلها المنفرج كأمير صائب فى سياق ظروفها .

٢٠٠١ : اوديسا الفضاء (١٩٦٨)

يتضمن فيلم كوبريك مشهدا أخيرا محيرا ليس واقعيا الا فى نطاق عالم ذلك الفيلم . ومع ذلك ، يخرق المشهد علاقات السبب - و - النتيجة التى نعرفها فى حياتنا اليومية المعتادة خرقا جذريا بالغا بحيث لا يمكن اعتباره تمثيلا للواقع . فالفيلم يعالج ارتقاء الانسان من حالة بدائية الى لعقلانية التكنيكية المتقدمة لسنة ٢٠٠١ .

وفى مناظر الختام يمضى رائد فضاء فى معرض بحثه عن مصدر بعض الأشياء المنحوتة من حجر واحد (المونوليتية) الغامضة - خلال بيئة مقرطة الخيال من النور والشكل واللون ، ليجد نفسه فى غرفة يظهر فيها أيضا أكبر سنا . وكلما تطور المشهد طعن فى السن بسرعة الى أن يرقد على فراش الموت هرما بلغ من العمر أرذله . ويقف أسفل سريره أحد الأعمدة الحجرية الغامضة . ويتلمسه بيده فى إشارة أخيرة منه للتسليم بقوته . وعندما يصطف اللوح الحجرى السميك فى خط واحد مع الشمس والقمر ، يولد رائد الفضاء من جديد بوصفه « ابن النجوم » .

لو اخذنا بمعتقداتنا الخارجية ، سوف لا يدور بخلدنا امكان حدوث مثل هذه الشيوخة فعلا أو مولد طفل للنجوم . ومع هذا يمكن وصف أحداث المنظر الختامى بالواقعية فى نطاق عالم الفيلم .

فى منظر الختتام نرى الغرفة مؤنثة بطراز يجسد العناصر الكلاسيكية للنظام ، والوضوح والضبط والتحكم . انعكاساً لفكرة حركة التنوير التى سادت فى القرن الثامن عشر الميلادى ، والتى آمنت بالعقلانية كأسمى القدرات الانسانية . وقد نظر الى عملية ادراك الكون باعتبارها عملية أبدية لا تنتهى يضيف فيها كل جيل جديد شيئاً الى نظام المعرفة القائم . لم تبق أية أبعاد جديدة للوجود لكى تكتشف ، وأصبح من الممكن فهم العالم بوضوح ، وترتيبه بالشكل المرغوب . والتحكم فيه .

اذن يرمز هرم رائد الفضاء الشاب الى فكرة أن المرء الذى تعرض لبعث جديد من أبعاد الوجود لا يمكنه العيش وفقاً لهذا التصور الكلاسيكى المفهوم للواقع .

فى الغرفة يجد رائد الفضاء نفسه مع رفاصيات حياته السابقة - طعام حقيقى ، وسرير حقيقى بدلا من وجبات اللدائن وسرائر الألواح الجافية اللازمة لمعيشة كبسولة الفضاء . وأثناء تناول طعامه ، يقلب كوب التبيد وعندما يتحطم نثارا على الأرض ، يتأمل عشايشته وعشايشة حياته التى يحياها - ويتدعم قصده اللقطة حينما ينظر الرائد بسرعة من حطام الكوب الى فراش الموت حيث يرقد .

ويمكن أن نجد فى هذا المنظر الختامى كلا من كابوس وحلم الخيال العلمى : الكابوس - يتجلى فى أنه ما ان يذهب انسان يوما الى الفضاء فانه لن يستطيع بعد ذلك العيش كما كان يعيش ، والحلم - فى أنه ما ان يذهب الانسان الى النجوم فانه سوف يولد مرة ثانية فى بعد جديد للوجود ، وبوعى موسع يزوده بفهم قوى ناجز للكون وما فيه .

تعدنا الأحداث والتطورات المبكرة فى فيلم « ٢٠٠١ » لما سوف يحدث فى المنظر الختامى . على سرجيل المثال ، العرض الرائع للنور والشكل الذى رأيناه قبيل دخول الرائد غرفته مباشرة يرتبط به أهم ارتباط ممكن ، اذ يعطينا صورة لنشوء الكون وتطوره . ونشاهد (بترتيب عكسى) التغيرات الارتقائية - تصادمات النجوم ، المراحل البركانية والمائية ، زحف الثلوج - كلها تقاطعها لقطة عين بشرية - رمزا للموعى والادراك . وهذا العرض المبهى تعبير مرئى عن تسامى رائد الفضاء فوق المحدود ودخوله فى بعد جديد ، حيث يدرك معنى الخلق جملة فى رؤية واحدة مفردة .

ويصف مشهد رحلة الفضاء فى الفيلم موقف الانسان تجاه الكون كموقف يحكمه المفهوم الكلاسيكى . وقد صيغت مراكب وأجهزة الفضاء

على منوال الأشكال الأرضية . فبعضها يبدو عملاقا كالفقاريات ، وبعضها الآخر كالمئويات . وتبدو مركب أبحاث في شكلها وصوتها كأنها « زنبور » الفحل . وتشبه خدد البريمات المستخدمة للاصلاحات شكل الحشرات ، وتجعل « عفاريت » (جمع عفرية = بذلة الشغل) الفنيين القائمين بالاصلاحات كأنهم حيوانات الجحور . وتشبه المقاعد في محطة الفضاء عظام الحيتان بينما تشبه محطة الفضاء ذاتها عجلة هائلة .

وقد صورت الرابطة بين رحلة الفضاء وبينه الجنس البشرى الطبيعية تصويرا تشكيميا حيا في الانتقال من مشهد « فجر الانسان » الى مشهد رحلة الفضاء . انسان قرد ، في غمرة ابتهاجه باكتشاف فكرة « الأداة » ، يستعمل في نوبة تهور قطعة عظم كسلاح - ثم يطوح بالعظمة في الهواء حيث تغدو عند الانتقال الى مشهد رحلة الفضاء ، سفينة ٢٠٠١ الفضائية . ويرتبط ابتذال وشذوذ وبلادة معظم مشهد رحلة الفضاء ارتباطا جيدا بموضوعات المناظر الختامية . اذ مع أن التكنولوجيا قد يسرت تحقيق المغامرة المدهشة لغزو الفضاء ، نراها ايضا تجرد أولئك الذين يشتغلون بها من انسانياتهم .

وبعد ، فإن الوقائع المصورة في استعراض النور ، ومشهد رحلة الفضاء ، والمناظر الافتتاحية لمشهد « فجر الانسان » ترهص جميعها بالفكرة اللاكلاسيكية التي تنجلي واضحة في المنظر النهائي . فالفيلم يخلق نوع العالم (بما له من بناء تطوري فعال يميزه) الذي يصبح فيه المنظر النهائي واقعا .

اللاواقعية داخل عالم الفيلم

يجب على الشخصية أو الشيء أو الفعل أو الحادثة لكي تكون غير واقعية داخل عالم الفيلم أن تكون مجافية لطبيعتها التي تأسست من قبل خلال الفيلم . وهناك مثال طريف في غرابته لتصرف لاواقعي من هذا القبيل يرد في فيلم هتشكوك « غرباء في قطار » . فائناء انشغال جاي بمباراة التنس ، ترى برونو ، وهو في طريقه لاختفاء ولاعة السجائر كشاهد على الجريمة ، يسقطها عرضا في جوف بالوعة مياه . ورغم محاولته الدائبة لاستخراجها لا يستطيع التوصل اليها عبر فتحات شبكة غطائها المعدني . عند هذه النقطة يتدخل هتشكوك بالقطع على جاي ومباراة التنس . وينقله القطع التالية نشاهد برونو يستعيد الولاة وقد تبدى أن ذراعه مد أثناء العملية الى أبعد ما يسع الانسان . وفي ضوء

الظروف الطبيعية ومعتقداتنا الباطنية عن قدراته ، يجب أن يؤخذ فعل برونو على أنه لا واقعي داخل عالم الفيلم . وتتطلب فكاهة الموقف أن يكون فعلا لا واقعيًا ، ويستجيب المتفرج لنوع من الضرورة الهتشكوكية : إذا كانت الحاجة ملحة بدرجة كافية في عالم الفيلم الهتشكوكي ، فسوف تجد الشخصية سبيلا - حتى ولو كان مستحيلا داخل ذلك العالم .

كوميديات اخوان ماركس :

ويمثل الأسلوب الكوميدي لأخوان ماركس ضربا آخر للاستخدامات الجمالية لما هو لا واقعي . ولا يحتاج المرء أن ينظر لما هو أبعد من ماكياج الاخوان وزينهم ليكتشف اللا واقعية . باروكة هاربو واضح أنها باروكة ، شارب جروتشو واضح أنه مصبوغ ، لهجة شيكو أيضا مصطنعة بسوقيتها الصاخبة . وهذه الصور الشفافة - للباروكة والشارب واللهجة - منبع الكثير من الفكاهة . فحقيقة أننا « نرى من خلالها » تسهم في رواج الفكاهة التهريجية بتدمير الايهام بوجود الشخصيات ، اذ يذكرنا هذا دائما بأن اخوان ماركس ممثلون يتظاهرون بكونهم شخصيات .

وبصرف النظر عن الزى والماكياج واللهجة ، فإن أفعال اخوان ماركس غير واقعية داخل عالم الفيلم - في فيلم « ليلة في الدار البيضاء » (١٩٤٦) يظهر أحد رجال بوليس نيويورك دون مبرر في مدينة الدار البيضاء ويسأل هاربو ، الذي يرتكن الى حائط يتراخ وتلكو : « ماذا تفعل ؟ هل تسند المبنى ؟ » ويومئ هاربو برأسه ، ويعتبر المتفرج بصورة طبيعية تماما أن هذا التحوار مجرد قفشة تقليدية أخرى . بعدئذ يسحب العسكري هاربو بعيدا ، فينهار المبنى . وسوف يفعل الظهور غير المبرر لعسكري نيويورك وانهار المبنى كلاهما فعلة الكوميدي إذا ما اعتبرناهما فقط غير واقعيين داخل عالم الفيلم . ولا يفترض في الظهور الدخيل لعسكري نيويورك في محيط المدينة البيضاء أن يكون معقولا أو على الأقل قابلا للتصديق . ويحدث انهيار المبنى ببساطة لكي يقطع أثر قفشة قديمة . انها حيلة شفافة أشبه بشفافية ماكياج وأزياء اخوان ماركس .

وفي منظر آخر في فيلم « ليلة في الدار البيضاء » يختبئ الاخوان في حجرة بعض رجال يحزمون حقيبة سفر واحد صناديق الثياب . ويتطلب الموقف أن يعطل الاخوان رحيل هذه الجماعة ، ولكي ينفذوا ذلك ،

يفكون أربطة إحدى « الشيلتين » بينما الرجال منهمكون فى حزم الأخرى . وبهذا يواصلون باستمرار وبانتظام فك كل ما يحزم . وبينما الرجال يحزمون أمتعتهم يتسلل هاربو خارجا من خزانة ضخمة يمكن الدخول فيها ، ويقلب حقيبة محزومة ثم ينطلق عائدا الى مخبئه . وحينما يكتشف الرجال حقيبتهم غير المحزومة الآن يظنون أنهم سبوا عنها . وأثناء استمرار الفزورة المتقنة ، يتسلل هاربو وشيكو داخل وخارج كل شئ . يتسع لهما تقريبا ليقرعوا الحقائق مرة بعد أخرى . وحينما يخطر على بال الرجال أن يفتشوا عن شخص مخبئ بالحجرة تذهب تفتيشاتهم عبثا . يتحاشى هاربو وشيكو تحديد نظراتهم المستكشفة بأبسط الطرق التى لا تعقل ، ويبدو الموقف فى نظر المتفرج كأنه موقف يتظاهر فيه بعض الممثلين بالغفلة عن حضور وتصرفات الممثلين الآخرين - اخوان ماركس . ويمكن مصدر البلاء العجيبة لمنظر حزم الحقائق هذا فى عجزنا عن الاعتقاد بأنه واقعى حتى فى نطاق عالم الفيلم .

الختم السابع : (١٩٥٦)

ان شبح الموت الذى يجوس خلال ديار اجتاحتها الوباء فى فيلم برجمان « الختم السابع » يعامل أيضا على أنه شئ غير واقعى داخل عالم الفيلم . وقد توطدت هذه المكانة التى تبوأها شبح الموت عموميا من خلال علاقته بالشخصيات الأخرى .

ها هو ذا شبح الموت مائل أمامنا على الشاشة مثل سائر الشخصيات الأخرى فى الفيلم ، ولكنه يتجلى أيضا لمشعوز حالم الرؤى (جوزيف) ولكافة الشخصيات الأخرى فى لحظات موتهم فحسب .

ويرى الفارس انطونيوس بلوك شبح الموت فى المنظر الافتتاحى ، الا أنه يؤجل موته حتى نهاية الفيلم بشغل الشبح فى مباراة مطبولة للشطرنج . ومع أن الفارس يظل شخصية حية فى عالم الفيلم ، فمن الواضح أن احساسه بالموت يشبه ذلك الذى عند الآخرين الذين كتب عليهم الموت . وتسبب الطريقة التى يتكرر بها ظهور الشبح أيضا فى إبراز وضعه كشيء غير واقعى فى عالم « الختم السابع » . فهو يظهر دون انذار على شاطئ البحر - فى هيئة قس فى قفص الاعتراف ، وسائرا بجوار عربة مقفلة . ومقتادا امرأة من الساحرات الى خازوق الاعدام . وبوصفه شخصية غير منظورة لأولئك من ذوى الرؤية العادية وان

كان يظهر فجأة ودون اعلان ، يصبح شبح الموت رمزاً لوجود الموت الكلى المهيمن على ديار هذا الفيلم التى خربها الوباء .

ينبوع الشباب : (١٩٥٨)

يبنى فيلم أورسون ويللز « ينبوع الشباب » فحواه الساخر على أساس من اللاواقع . فالفيلم بصورة موجزة عبارة عن قنينة تستقر على رف مدفأة فى حجرة المعيشة ببیت زوجين شابین جذابين ، هى نجمة ناشئة وهو بطل تنس . وأقنع أحد الأطباء الزوجين بأن القنينة تحتوى على عقار يستطيع أن يحفظ الشباب الى الأبد - ولكنه لا يكفى غير واحد فقط ، ولذلك يجب على الزوجين أن يقررا من منهما الذى يتناوله . ينجم الكثير من لغو الفكاهة من منازعاتهما للظهور غير أنانيين وقت حصولهما على محتويات القنينة .

ثمة بدائل للتوليف تسهم فى خلق جو غير طبيعى يلائم روح الهزلية الساخرة . وقد يظلم أحد المناظر مدة ثوان قلائل ثم يضىء ليسفر عن « اكسسوار » مختلف . وتنقلنا الحركات الاستعراضية الخاطفة من مكان أو زمان الى آخر . وتتكون بعض المناظر من سلسلة صور فوتوغرافية ثابتة تظهر الشخصيات فى أوضاع أو مواقف متعاقبة . وفى أحد المناظر يحل صوت أورسون ويللز - بوصفه الراوى - محل أصوات الشخصيات . وفى منظر آخر ، تتوهج القنينة بنور سحري ... وتحاكى الموسيقى التصويرية صوت « التكتكة » البطيئة الرهيبة لساعة ما ، مشيرة بذلك الى مضى الوقت بينما الزوجان يفكران مليا فيما يفعلان بالقنينة .

ويمكن أن تؤخذ الأفعال وطريقة الأداء مأخذ السخرية فقط : فالإيماءات متزيدة الأداء ، واللوازم السلوكية مبالغ فيها والاجابات جعجعة ، ويستطيع المتفرج أن يتفهم كل هاتيك السمات غير الواقعية للتوليف والتشيل على أنها عناصر فحسب فى رواية هزلية . وسمة اللاواقعية داخل الفيلم مكيئة متماسكة . وهى تبنى باطراد قوة دافعة تجعل كل منظر أطرف وأمتع من سابقه .

الصدفة فى عالم الفيلم

ان الطريقة التى يحبك بها فيلم من الأفلام عنصر الصدفة فى نسج روايته تحدد الكثير من طابعه الشامل .

وحادث الصدفة هو ذلك الحادث الذى يعتقد المتفرج فى عدم حدوثه رغم أنه ممكن . فى فيلم من أفلام الكوميديا الميووسة ينجو رجل هوى من علياء مبنى الى حنقة المحتوم حينما تمر من تحته مباشرة عربة نقل محملة بشحنة ريش . . . يمكن أن يحدث هذا ولكن من ذا يعتقد أنه سوف يحدث .

وفى فيلم وسترن ، يزيد ركاب عربة سفر عمومية على العدد المسموح به ويقعون فى حصار . وتقرب النهاية ، عندما يظهر الفرسان فجأة (من حيث لا ندري) وفى فيلم موسيقى ، يصعد نجم هوليوود فوق عربة ترام هربا من مطاردة عشاقه المهاويس . ثم يقفز منها الى أول سيارة كونفرتيبل (ذات سقف قابل للطي) . وبمصادفة أخرى ، تشغل السيارة فتاة سوف تنقذ مستقبله السينمائى وسوف يقع هو فى غرامها .

وهناك أفلام لا يمكن تصورهما بدون شبكة المصادفات وأحداث الصدفة التى تحتويها - مثل فيلم « قرط مدام . . . » لماكس أوفلز ، وفيلم « د . سترانجلاف » لاستانلى كوبريك وفيلم « الريفى » لروسييلينى . وبعض المخرجين من أمثال أ . هتشكوك ولوى بونويل وكلود شابرول - جعلوا المصادفة عنصرا مسيطرا فى أسلوبهم . بل لقد أصبحت المصادفة عرفا مرغيا فى أجناس عديدة من الافلام - راقب أحداث الصدفة الجبرية فى فيلم الوسترن والفيلم الموسيقى .

وقد نالت ملاحظات أرسطو عن استعمال الصدفة فى القصة المؤلفة جيدا ما تستحق من اهتمام . يقول : الاستحالة المحتملة مفضلة دائما على الامكانية غير المقنعة . الشئ الصحيح . . . هو أن تنقب عن الضرورى أو المحتمل ، فى الشخصيات تماما كما فى أحداث الرواية التمثيلية . .

. . . الأحداث (المثيرة للشفقة والخوف) لها أعظم تأثير ممكن على العقل حينما تحدث دون توقع ، وفى نفس الوقت نتيجة لكل منها الأخرى . . .

ورغم أن هذه الأفكار التأملية فى الصدفة قد صمدت لاختبار الزمن ، إلا أن الفحص المدقق للأفلام التى تكون الصدفة فيها حاسمة يكشف عن بعض التحديات فى نظرة أرسطو .

مركبة السفر العمومية : (١٩٣٩)

كثيرا ما انتقد فيلم « مركبة السفر العمومية » الكلاسيكى للمخرج جون فورد بسبب استخدامه المسرف للصدفة . فالمشهد الذى سبق وصفه عن الفرسان الذين يهرعون الى النجدة من هذا العمل . ويكشف فحص الفيلم عن عدم انسجامه مع مقولة أرسطو بأن الصدفة يجب أن يضاف عليها مظهر التخطيط والتصميم .

وينبنى العالم المخلوق فى فيلم « مركبة السفر العمومية » على خرافات ونماذج أولية معروفة جيدا . فالصديق الهزل والعاهرة ذات القلب الذهبى ، و (العايق) غشاش الكوثشينة والآنثى الجنوبية فى أبهى زينتها ، وحكيم الصحة الفيلسوف السكران ، وبطل الأبطال - كلهم يعيشون حياتهم وفقا لحال نماذجهم الفطرية التى جبلوا عليها . العاهرة تتولى تسريض الجريح الذى أهانها . وغشاش الكوثشينة يضحي بنفسه فى سبيل سيدة الجنوب - والحكيم ينتصر فى معركة مع الكاس ليولد طفلا - ويطلب البطل من العاهرة أن تزوجه (وتقبل) ويتخلص بمفرده من ثلاثة رجال فى معركة بالرصاص . كما يستغل الفيلم أفكارا خرافية تتعلق بالقدر . وعندما يتحدث الحكيم الفيلسوف عن القدر ، يهيننا بذلك لظهور الفرسان صدفة فى النهاية . (وهو كفيلسوف يعلم الأشياء الجوهرية عن العالم) .

وطوال الفيلم يتربى فى نفس المتفرج احساس عن المركبة بأنها قوة قاهرة لا تقاوم . وفى أحد المناظر تدخل بوابات محطة تبديل الخيول بعد نجاتها من هجوم سابق شنه الهنود الحمر . وتلوح البوابات ضخمة هائلة ومعتمة (بفضل الديكور والاضاءة وزاوية الكاميرا) . ويوجد خلف البوابات مباشرة تكوينان صخريان كبيران . وعندما تمر مركبة السفر بين هذين العائقين فى وسط الشاشة - تبدو كأنها تزيجهما جانبا .

وفى معظم المناظر التى تظهر فيها ، تهيمن المركبة على وسط الشاشة حيث يجرى أيضا الجزء الأكبر من الحدث . وينتهى المتفرج دون وعى منه الى اعتبار موقع المركبة فى وسط الشاشة دليلا على أهميتها . . . وانكار الهنود عليها أن تبلغ غايتها فى النهاية سوف يتناقض مع ما بنى من تطلعات حول هيمنتها .

وينطوي ظهور الفرسان بعدئذ على مغزى أسطوري (بافتراض
طبيعة الحكاية في نمطها الأولى ، والشخصيات والحدث) ومغزى مصري
(تابع من الملاحظات المبكرة للحكيم الفيلسوف) ومغزى باطني (على
أساس سيكولوجية المتفرج مطورة باستخدام المكان على الشاشة .) ولم
يكن ظهور الفرسان بالصدفة أمرا مدبرا أو تستحقه الحبكة الدرامية
أو الشخصية ، وإنما يستشعر « علامته » متفرج تعود على موضوعات
مبنية على خرافات وقوالب أولية وتبها نفسيا لتلقى الحادثة .

أولاد العم : (١٩٥٨)

يخلق فيلم كنود شابرول « أولاد العم » مكانا سينمائيا يولد في
نفس المتفرج شعورا بمواءمة عناصر الصدفة الحاسمة . فحوادث الصدفة
في هذا الفيلم لا يستحقها دافع في نطاق الفيلم . ولكن المتفرج مهيبا
لتقبلها بواسطة استخدام الفيلم للمكان السينمائي .

وكما تلاحظ في الفصل الأول ، يضيق استخدام شابرول للعدسات
المتفرجة الزاوية مظهرا غير واقعي على عالم « أولاد العم » ولأن هذه
العدسات تثبت في النفس شعورا بعدم الارتياح نحو بيئة الفيلم ، يتهيا
المتفرج لتلقى الحوادث التي تهز المشاعر . ففي عالم حيث لا تبدو الأشياء
في وضع سليم ، وحيث فقدت الأماكن طابعها الموثوق به ، يشعر
المتفرج أن شيئا ما لا بد أن ينحرف عن سواء السبيل .

وقرب نهاية الفيلم ، تؤدي سلسلة من المصادفات الى مصرع
ابن العم الريفى الساذج ، تشارلس ، عرضا برصاص ابن عمه المتمدن
المتحذلق بول . اذ يصوب تشارلس المذهول « طبنجة » نحو رأس بول
النائم . هناك رصاصة واحدة في خزانة الطبنجة ذات الطلقات الست .
يقول تشارلس : عندك ست فرص لواحدة رهان ، وأنا عندى فرصة
واحدة فى الستة رهان ، ويجذب الزناد ، لا تنطلق الطبنجة . وفى
الصباح ، بينما كان تشارلس يخفى الطبنجة ، يظهر بول . وكما كان
يفعل طوال الفيلم ، يتناول بول الطبنجة « وينشن » مازحا على تشارلس
فى هذه المرة تحتفظ الطبنجة برصاصها فى خزانتها . يصرخ تشارلس :
لا تطلق النار ، فى حين تنطلق الطبنجة فيلقى مصرعه .

إذا راجعنا الأحداث يبدو التصرف تزييدا لا مسوغ له . ولكن
يبدو من معاشة التجربة أن إطلاق الرصاص متفق مع واقع الفيلم .

يتركز فيلم بونويل « الفتوات » (او البلطجية) حول الانشطة الاجرامية لزعيم عصابة من الشباب هو جايبو وعلاقته بفتى برى تقريبا يعلمه الانحراف اسمه بيدرو . عندما يبدأ الفيلم يفود جايبو عصابته وهم يتعاملون بوحشية مع رجل أعمى ويسرقون آخر كسيحا ويزعجونه بمضايقاتهم الثقيلة .

ينتقى جايبو وبيدرو مصادفة في الفيلم . جايبو ينتظر خارج بوابة اصلاحية الاحداث في اللحظة التي يرسل فيها بيدرو خارجها في مأمورية . وفي المناظر الأخيرة نرى جايبو نائما في نفس المكان (سندرة علوية) حيث ينوى بيدرو الاختفاء فيه .

ومع أن هذه اللقاءات تبدو عفوية لا دافع وراءها الا أنها هامة لتطوير الحكاية . أرسل بيدرو في مأمورية خارج الاصلاحية لان الناظر يريد منحه فرصة يثبت فيها أنه جدير بالثقة ومحاولة جايبو افساد بيدرو عند هذه النقطة من سياق الحكاية أمر حيوى . وبالمثل لقاء جايبو وبيدرو في السندرة هام وحاسم لانه ينتهى بقتل بيدرو - أحد شخصو الفيلم الرئيسية .

انه المكان السينمائى لدانييل وليس حكايته ذاتها الذى يولد شعورا بالمواءمة حول حوادثه العارضة . والشخصيات فى الفيلم غالبا ما تظهر فجأة من خارج المكان على الشاشة مباشرة . هذا الأسلوب فى الدخول يولد شعورا بعدم الارتياح فى صدر المتفرج ازاء عالم الفيلم . ففي هذا الواقع يكون الناس قريبين جدا وحاضرين دائما كما يبدو .

ويميل جايبو على الأخص الى الظهور فجأة ، وبوطاة شديدة على أحداث الفيلم . نرى قدمه الممدودة تعوق حركة الكسيح البائس المسكين الذى كانت العصابة تضايقه . وفى منظر لاحق حيث تغسل فتاة تدعى ميش رجليها نرى نحن جايبو دون أن تراه هى . ويدهشها ظهوره المفاجئ . وعند وصوله الى مكان للاختباء فيه ، يرى جايبو طفلا شريدا ، فاذا به يكمن متربصا حتى يفاجئ الطفل . ويظهر جايبو مرة أخرى فجأة فى المناسبة التى يسرق فيها السكين من الدكان الذى يعمل به بيدرو .

وتحدد اللقاءات التى تتم مع الرجل الكسيح وميش والشريد وبيدرو الى حد بعيد كيفية استجابتنا لمفاجآت ظهور جايبو فيما بعد . . . فقد

أنا احساسنا بحضوره جيدا عندما تحدث اللقاءات التي يفترض تصادفها .

وعلى نحو فريد يتدعم حضور الشخصيات في الفيلم خارج الشاشة
بقلة قليلة من الوقائع التي تحدث في نطاق مكانه . ففي أثناء حلم يراود
بيدرو ، نرى جايبو مخفيا تحت سرير بيدرو ، حيث رأينا منذ لحظات
الولد جوليان الذي قتله جايبو . وحضور جايبو (في حلم بيدرو) هذا
خارج المكان على الشاشة ينم عن أن جايبو يشغل جزءا من عقل بيدرو
الباطن .

ومعالجة بونويل للرجل الأعمى مثال على طريقة أخرى يجرى بها هذا التدعيم . ففي مناسبات عديدة نرى أحداثا تهدد حياة الأعمى ، ولكنه بمراقبة شديدة جدا « يراها » أيضا . . . اذ عندما تحاول العصاةة قتل الأعمى ، يبين الأخير أنه يشعر بوجودهم . وعندما لا يتفقد الشريد الصغير تماما محاولة الاجهاز على الأعمى ، يبين الأخير أنه علم بما كان ينويه الصغير .

وحينما نلتقى بالأعمى بعد ذلك ، نراه يشهد شجارا في الشارع بين جايو وبيدرو ، وأثناء الشجار ، يشق طريقه الى وسط المعمة صائحا :

« لصوص • لصوص » لأنه يدرك أن ما يحدث ليس ببساطة مجرد خنافة بل معركة « فتونة » بالسكاكين • بعدئذ يخطر البوليس أين يعثر على جايبو لأنه الوحيد بين أهالي المنطقة الذي يعرف أين يختفي جايبو •

ان الاحساس الذى يخالجنا كمتهرجين بأن الناس حاضرون خارج مكان الشاشة - مختلف فى معالجة بونيريل للأعمى - اذ رغم تواجد الأعمى فى مكان الشاشة ، صورت شخصيته بطريقة رائعة تجعله يفاجئنا بقدر ما تفاجئنا الشخصيات الأخرى التى تظهر فجأة من خارج مكان الشاشة - وليس عدم الارتياح الذى نستشعره تجاه الأعمى بسبب احساسنا بشرويه (كما هو الشأن مع جايبو) وانما بسبب احساسنا بأنه سوف يقتل فى النهاية لأنه أعمى (ومن ثمة عاجز لا حول له ولا قوة) .

ويحدد تراكم هذه التجارب المحضور خارج الشاشة (وتنوع تلك التجارب) مقدار استجابة المتفرج لحضور جايبو ، مصادفة ، خارج أسوار الاصلحية وفي السندرة العلوية . ومع أنها لا يحركها دافع في سياق الرواية ، فإن المرء يشعر أنه كان مقدرا أن يوجد هناك .

الدرجات التسع والثلاثون (١٩٣٥)

يلجأ الفريد هتشكوك الى الصدفة بطرائق متنوعة * وهو فى الغلب
الاعم ينقض علينا بسلسلة لا تصدق من حوادث الصدفة ، فيحملنا على
ارجاء عدم تصديقنا * كثير جدا من حوادث الصدفة يقع لدرجة ان يبدأ
المتفرج فى توقع (مع استعداد لتقبل) المصادفة الخرقاء التالية او عدم
الاحتمال الصارخ .

فى فيلم هتشكوك الكلاسيكى « **الدرجات التسع والثلاثون** » يتقد
روبرت دونات من الخطر بسلسلة من الاحداث التى لا يمكن تصديقها
سواء من خلال اتكالنا على معرفتنا بالعالم خارج الفيلم او بما يحدث داخل
الفيلم ذاته .

يرحل دونات - بعد تورطه فى مقتل سيدة بشقته - عن لندن
هربا من الاتهامات الزائفة التى توشك ان توجه اليه * ويسوقه هربه
الى مكان باسكتلندا سبق ان أخبرته القتل ان احدى شبكات التجسس
اتخذته مقرها الرئيسى * وفى الطريق يصادف مزرعة * ويدعو الزوجان
المقيمان فيها الى ضيافتهما * وعندما يظهر رجال البوليس تعيره روجة
المزارع معطف زوجها ليتنكر فيه عند فراره منهم * بعد ذلك ، حين يطلق
زعيم الشبكة الرصاص عليه ، لا ينقذ حياته سوى كتاب التساييح الدينية
الذى يحمله المزارع فى جيب صدر معطفه * ويخبر دونات البوليس فيما
بعد بالملابس التى أحاطت بمقتل السيدة ، ولكن عندما لا يصدقونه
يضطر للمهرب مرة أخرى بالقفز من شباك * وفى غمرة الاضطراب الذى
يعقب ذلك يهرب دونات بالانضمام الى فرقة جيش الخلاص التى تتمر
مصادفة بالقرب منه فى تلك اللحظة بالضبط * ثم يتخلص دونات خمسة
من طابور الفرقة داخل حارة تقوده مباشرة الى قاعة مؤتمرات حيث يحسبه
الحاضرون خطأ أنه الخطيب الذى تأخر عن مواعده .

يرتجل دونات خطبة يدخل أثناءها رجلان وامرأة من أعضاء شبكة
الجانوسية * ويتظاهر الرجلان باتصالهما بالبوليس ولكن ما ان يلتقى
به - أى دونات - داخل سيارتهما ، حتى يكتشف شخصيتهما * ومرة
أخرى تسارع الصدفة الى تجدته * هذه المرة فى هيئة غلالة ثقيلة من
الضباب وقطيع كبير من الغنم يسد الطريق أمام السيارة تماما فى الوقت
المناسب الذى يسمح بهرب دونات .

ورغم أن هتشكوك يقوم هذه المصادفات والاحتمالات ، فإنه يخفف
الى حد ما من احساس المتفرج بالشك وعدم التصديق حتى يحفظ الفيلم

من التدهور الى هزل محض . وكثيرا ما يعمد الى اخفائها عن انتباه المتفرج .
اذ في المشهد الذي ينقد كتاب التسابيح فيه حياة دونات ، يكون الفاصل
الزمنى بين استلام المعطف وفرصة انقاذه لحياته كبيرا ، ولم يتم الافصاح
عن دور الكتاب الدينى الا بعد فوات وقت كبير من اطلاق الرصاص عليه .

ومنذ أن يلقى دونات بنفسه من نافذة مركز البوليس ، يزد
هتشكوك من سرعة الحدث باطراد ، تاركا للمتفرج فرصة ضئيلة يتانى
عندها ويتأمل استحالة حدوث هذا كله .

وهناك أيضا تكتيك اخفاء آخر عند هتشكوك هو الهاء المتفرج .
فبينما يحاول أفراد شبكة الجاسوسية دخولهم غير المعقول الى قاعة المؤتمر
يلهى انتباه المتفرج عن دخولهم بمحاولات دونات المتعثرة لارتجال خطبة .

خاتمة :

تقتصر مبادئ أرسطو لتصوير أحداث الصدفة على بعض عناصر
العمل الفنى فحسب . وعند تطبيقها على الفيلم تصبح فعالة فقط بالنسبة
لخصائص الفيلم الصوتية/المرئية . وحينما يستغل فيلم قدرات المجال
السينمائى المؤثرة لكى يمنح متفرجه احساسا بمواءمة أحداث الصدفة
أو يحدث رد فعل يعدم لتقبل المصادفات ، لا تصبح نظرية أرسطو
صالحة تماما .

وفى امكان أى فيلم أن يخلق واقعه الخاص به . وهو يفعل ذلك
بأن يولد فينا ما يمكن أن نسميه بالمعتقدات أو التوقعات أو ردود الفعل
الداخلية . ويفسر المتفرجون حدثا أو واقعة ما على أنها واقعية أو غير
واقعية داخل عالم الفيلم بناء على الصلات القائمة بين العناصر المرئية
والصوت وأحيانا أيضا بناء على رد الفعل الذى يخالجهم اذا ما يرونه
ويسمعونه .

والثقائيد المتعارفة التى يعتمد عليها المخرج لا يخلقها الفيلم ذاته
شما . وانما هى بالأحرى من مهام تجربة المتفرج .

٧ - عدم اليقين فى السينما

رأينا أن تصنيف الوقائع والاحداث والشخصيات والمواقف الى ما يعد واقعيًا أو غير واقعي أمر أساسى فى خبرتنا بالأفلام السينمائية . وفى السيرالية السينمائية يترك المتفرج عن عمد غير متيقن مما اذا كانت الوقائع أو الاشياء الموجودة فى الفيلم تؤخذ على أنها واقعية أو غير واقعية .

ولا يعنى عدم اليقين الذى يميز السيرالية السينمائية أنه الغموض . (مفهوم السيرالية الذى تبسطه هنا خاص بعلم الظواهر) . وعليه أن يتعامل مع الطريقة التى تبدو بها الظواهر لعين الراى . بعيدا تمام البعد عما قد يكون هناك فى الواقع) . فالعنصر الغامض هو ذلك الذى يستعصى تفسيره ، ولكن ليس فيما يخص واقعيته أو لا واقعيته . أنه النمط الآخر للمشكلة التى يتخبط فيها السيرالى .

وسوف نتقصى مؤثر عدم اليقين خلال شتى النصوص السينمائية التى يؤدى وظيفته فيها . وهذه النصوص ، رغم استخدامها بمخرجين سينمائيين استغلوا جميع أنماط الأساليب ، ترتبط نموذجيا بعمل السيراليين * اذ تشتمل على أحلام وصدف ومصادفات ومطابقات جذرية وتحولات وازاحات وتغيرات فى الهوية .

الأحلام السريالية

ما يزال لوى بونويل أحد المشتغلين العظام بالسريالية فى السينما . ويمتد عمله المرموق من عهد السينما الصامتة عندما صنع فيلم « كلب أندلسى » (١٩٢٩) بالتعاون مع الرسام السيرىالى سيلفادور دالى الى وقتنا الحاضر . وما يزال أحد المخرجين البارزين فى العالم . وفى أفلام بونويل نجد الحلم أو الحلم الظاهرى هو الوسيلة المتكررة التى تحمل العنصر السيرىالى .

حسناء النهار : (١٩٦٧)

كان من الممكن فعلا أن يكون فيلم « حسناء النهار » كله حلما ، لولا أن المخرج يواجه بهذا الاحتمال فى المنظر الأخير فقط . وإلى أن نصل إليه . يبدو الفيلم كأنه رواية صريحة مباشرة لأحداث تقع فى حياة سيدة متزوجة من سيدات الطبقة الراقية تقضى سحابة يومها كعاهرة .

ويبدو أن المشهد الافتتاحى يصور الأحداث التى يراد أن تؤخذ على أنها واقعية . إذ بينما يستقل الزوج (جان سوريل) وزوجته (كاثرين دينيف) عربية تجوس بهما أرجاء غابة بولونيا - يتحدثان بهدوء عن مشاعرهما تجاه كل منهما الآخر . وفجأة يأمر سوريل بوقف العربية . ويطلب ربط دينيف فى شجرة ليذهب سائقوه جسدها بسياطهم . وبعدئذ يقول لتابعه : « انها ملكك الآن » وعندما يتلمسها الخادم ترمقه باشمزاز ومتعة . وحالما يقبل الخادم ظهرها يسأل سوريل من خارج الشاشة : « فيم تفكرين ؟ » تلى نقلة قطع الى لقطة متوسطة القرب لسوريل ، وظهره للكamera ، وهما معا فى شقتيهما بباريس . تجيب : « كنت أفكر فيك ... » فى أمرنا . ويدرك المخرج أن هذا المنظر الافتتاحى كان حلم يقظة راود دينيف . وهكذا يخرج المخرج من المنظر الأول مباشرة بانطباع أن الفيلم قد لا يكون فعلا كما يبدو .

وتتطور الحكاية ، باقتياد دينيف الى ما خور حيث تغدو عاهرة تحت اسم « حسناء النهار » . ويطلق أحد الزبائن - المتيمين بحبها - النار على زوجها ليتركه بعد ذلك مشلولا .

وقرب نهاية الفيلم يجلس سوريل عاجزا فى كرسى متحرك بحجرة المعيشة مع دينيف . وتظهر لقطة متوسطة القرب دمة تبرق فوق خده .

ومرة ثانية (كما فى المشهد الافتتاحى) يسأل سوريل زوجته عما تفكر فيه . وتجيبه مرة ثانية : « كنت أفكر فيك » . وعلى حين غرة ينهض سوريل من كرسيه المتحرك ، ويجتاز الحجرة بخطى واسعة ويعد كأسين من الشراب . وتتخلل أصوات أجراس البقر وحوافر الخيل تدريجيا جو المنظر وهما يتكلمان ، ثم تنحسر مفسحة المجال لصوت عربية - نفس العربية التى سمعناها ورأيناها فى المنظر الأول .

ومن المستحيل أن تعرف مقدار ما يسجله الفيلم من أحلام يقظة دينيف ومقدار ما يمكن اعتباره واقعيا . هل كل زيارات دينيف للماخور أو بعضها أو لا شئ منها قط تحسب أحلام يقظة ؟ وهل لم يكن زوجها مشلولاً ، كما اريد لنا أن نظن ، أو هل كان هو أو كانت هى تتخيل أن فى مكانه السير على قدميه ؟ لقد ترك المتفرج فى ريب من أمره .

نازارين : (١٩٥٨)

وفى فيلم بونويل « نازارين » نرى عاهرة ، آندارا ، راقدة فى فراشها بالليل ، تخوض تجربة غير عادية تولد أثر الريبة أو عدم اليقين فى نفوسنا . تقترب الكاميرا منها ثم تقطع على صورة « بورترية » للسيد المسيح . كان البورترية عندما شوهد من قبل ، تصويرا تقليديا معهودا ، والآن يبين مسيحا يبتسم ساخرا . ثم نقلة قطع تعود بنا الى آندارا ، وعندما تنقهر الكاميرا فى خط مستقيم مبتعدة عن سريرها ، ينشأ ايقاع جديد اسرع . نسمع صرخة من خارج الشاشة ونرى آندارا تغطى وجهها . . . تشخص ببصرها ناحية مصدر الصرخة ، مجفلة من تباريح الألم الذى يبدو أنها تعبر عنه . تحملنا نقلة قطع الى الخارج فى نور الشمس الساطعة حيث مصدر الصرخة المتوجعة : طفل صغير تضربه أمه على كفته بعنف . وفى اللقطة التالية ، تنهض آندارا من سريرها الذى يغمره الآن أشعة شمس الصباح . يمر رجل أعمى على الأم وطفلها الذى كانت تضربه منذ لحظات ويدق على باب المبنى الذى تقيم به آندارا . وتعتقد هذه الحركة الصلة الطبيعية بين صرخة الطفل والحجرة التى سمعت آندارا الصرخة فيها .

وتخلق اضاءة المنظر المتقلبة نوعا من عدم اليقين . فإذا أخذ المتفرج استجابة آندارا لصرخة الطفل بتلقائية طبيعية ، فهى اذن قد استجابت ليلا لحادثة وقعت أثناء النهار - وهذه استحالة . تقتضى أن يعتبر المنظر

غير واقعي * أما اذ اعتبر المتفرج - من جهة أخرى - أن الصرخة التي تستجيب لها آندارا كانت في حلم يراودها ، فتلزمه إذن المهمة المستحيلة لتفسير لقطة الطفل الباكي في وضوح النهار .

تريستانا والفراولة البرية (١٩٧٠) - (١٩٥٧)

تستغل الأحلام لخلق تأثيرات سيريالية مماثلة في فيلم بونويل « تريستانا » .

في فيلم بونويل تتخيل البطلة ، تريستانا ، رأس الوصي عليها كانه اللسان الدقاق في جرس الكنيسة . ومن هذا المنظر ، يجري القطع فجأة على حالة استيقاظها في سريرها . ليعتري المتفرجين شعور بأنهم كانوا يشاهدون حلما من أحلام تريستانا * على كل حال ، مادامت لا توجد نقطة ابتداء مميزة للحلم فإن المتفرج يتساءل متعجبا أين بدأ . فضلا عن ذلك ، لا يتطور المنظر على طريقة الأحلام .

والعكس تماما يحدث في فيلم برجمان « الفراولة البرية » - أعني أن ما يترادى أنه حلم يتضمن بداية ولكن بلا نهاية . فالشخصية الرئيسية في الفيلم ، ايزاك بورج وهو أستاذ جامعي عجوز ، في طريقه الآن الى « لوند » حيث من المقرر أن يتسلم جائزة تقديرا لعمله المتميز . وتتسم رحلته بالانفصام المكاني . اذ تكثر نقلات القطع التي ينعكس فيها اتجاه الكاميرا الأمر الذي يجعل المتفرج عاجزا عن تخيل مكان متماسك مترابط .

ويبدو أن بورج يراوده حلم اليقظة في منظر يتوقف فيه عند مهد طفولته . هناك مؤشرات تقليدية لحلم يقظة سينمائي : فالأضواء تكتسب مظهر التعريض المفرط للنور ، وأعلى الشجر تهتز في بطن ، والسحب تسبح عاليا في الفضاء ، وتبدو هيئة ايزاك تأملية مستغرقة . ومع بقائه رجلا عجوزا ، يجوس متنقلا بين الناس وأحداث طفولته ... يتكلم مع فتاة تدعى سارة افتتن بها في شبابه ، ويبدو أن هاتيك الأحداث الغريبة الشاذة ينبغي أن تؤخذ على أنها جزء من حلم يقظة .

ومع ذلك ، يتقوض هذا التأويل عندما يخرج بورج في نهاية المشهد من المنزل مباشرة الى الوقت الحاضر دون تحول يمكن ادراكه أو تمييزه . ويلوح أنه عاش في حلم يقظة له بداية ولكن بلا نهاية ... وتتقوض الثقة في تأويل حلم اليقظة أكثر من ذلك : اذ بخروجه من الماضي مباشرة الى الحاضر يقابل الرجل العجوز سارة أخرى ، سارة الحاضر . وتلعب

دورى سارة الماضى والحاضر نفس الممثلة ، لتزيد من حيرة المتفرج فى الكيفية التى يفرز بها حقيقة اندماج بورج فى ماضيه * ويؤدى تراكم اللقطات العكسية والعناصر المتضاربة غير المترابطة الى مزيد من ارتباك المتفرج فى فهم تصرفات ايزاك ، حيث لا توجد نهاية لنحلم وربما لم يوجد حلم على الاطلاق *

ولا يستطيع من يشاهد هذه الاحلام فى افلام بونويل وبرجمان ان يصدق ان راس الوصى كانت فى الحقيقة اللسان الدقاق لجرس او ان ايزاك بورج استطاع السير بدنيا فى ماضيه ، ولا يمكن لاي من هذين الجزئين ان يدرج ببساطة فى طائفة الاحلام * ولأن الاحلام ليس لها بداية ولا نهاية ، فقد يظن المتفرجون ان المراد اعتبارها اشياء ربما يمكن حدوثها * وردود الفعل المتناقضة هذه توازن بعضها البعض لتدع المتفرج غير موقن من كيفية الاستجابة لها *

الصدفة فى السينما السيرالية

تستخدم الصدفة فى الفيلم السيرالى لتستحدث توازنا بين المعتقدات الخارجية والداخلية * فالوقائع التى يعتقد المتفرج انها لن تحدث بمنطق معتقداته الخارجية ، تحدث فعلا فى الفيلم * وعلى بذلك تناسب توصيف وقائع الصدفة التى توقشت فى الفصل السابق * ومع ذلك وعلى خلاف الحالات التى توقشت هنا ، فان حدوثها فى الفيلم السيرالى لا تمهد له تطورات داخل عالم الفيلم ، ومن المستحيل التعرف عليها بأنها واقعية او غير واقعية داخل ذلك العالم * ونتيجة لهذا ، عندما تحدث وقائع الصدفة هذه يتولد مؤثر عدم اليقين *

الملاك المهلك : (١٩٦٢)

يأتى واحد من أروع المؤثرات السيرالية عند بونويل فى فيلم « **الملاك المهلك** » اذ نرى فيه الضيوف المدعوين لحفل العشاء يتوجهون الى صالون المضيف حيث يجدون أنفسهم عاجزين عن الانصراف من المنزل - وتمضى الأيام * ولا يستطيع الأحياء ولا الموظفون العموميون ولا المتفرجون ولا غيرهم من خارج المنزل الدخول اليهم * وفى لحظة ما يدركون أنهم بمحض الصدفة قد عادوا جميعا الى مواقعهم التى احتلوها حينما ابتدأ حبسهم الغريب * ويقترح أحد الضيوف أنه لو عزفت السيدة التى كانت تضرب على البيانو ساعة حبسهم بمثل ما كانت تعزف وقتذاك تماما فسوف

يطلق سراحهم • وتعترف السيدة • وإذا يايمان الضيوف بسلطان هذه
الحملة يحررهم من ربة الحبس الذي وقعوا فيه •

ويتشكل تبرير الضيوف لأنفسهم ولكل منهم الآخر أسباب بقائهم
في حفل العشاء عنصرا هاما في التأثير السريالي للفيلم • إذ يفعنهم هذا •
يزداد شكوك المتفرج حول الكيفية التي ينصور بها وقوعهم في المأزق -
فتحن بمنطق معتقداتنا حول الحافز الانساني • لا نستطيع أن نحسب
العجز الجماعي الذي أصاب في آن واحد هذا الجمع الكبير من الناس
فأقعدهم عن مغادرة الحفل أمرا واقعيًا • فتحن نعلم أنه لا يمكن أن يحدث
خارج عالم الفيلم • ولكن الأسباب التي يبرر بها كل ضيف بقاءه في
الصالون هي في ذاتها ولذاتها معقولة بدرجة كافية • أن الفيلم يتحدث
معتقداتنا • ولأن تصرفات شخصياته - بفض النظر عن حبسها - يمكن
اعتيارها طبيعية فإن المتفرج ميال إلى التفسير القائل بأن الحبس في
عالم « الملوك المهلك » واقعي ••• بيد أن اعتقاد الضيوف السخيف بأن قيد
حبسهم يمكن فكاه بعودة جماعية منزعجة إلى سابق مواقعهم في الغرفة
يبدو لا واقعيًا جدا بحيث يترك المتفرج وهو لا يدري ماذا يظن •

رضيع روزماري (١٩٦٨)

يبدو فيلم رومان بولانسكي المعد عن كتاب إيرالفين « رضيع
روزماري » معقودا برباط «صادفة أثر مصادفة • ولكن إذا أخذ المرء الفيلم
كوصف واقعي لفن السحر فليس ثمة مصادفات • أما أية وجهة نظر
بالضبط سوف يتبينها المتفرج فإنه يستحيل تحديدها •

تنتقل روزماري وزوجها إلى شقة سكنية جديدة • إنها حامل وينصح
الروحان القاطنان في الشقة المجاورة لها باستشارة طبيب ولادة معين •
وبما أنه يلبس تعويذة ذات أصل تائيسي ترتبط - كما قرأت - بالسحر
فإن الشكوك تساورها •• وفي كابوس يعقب ذلك يتحول زوج روزماري
إلى شيطان يغتصبها على مرأى من جيرانها أولئك • وفي وسط الحلم
تصرخ : « ليس هذا بحلم • أنه حقيقة » • وفي صبيحة اليوم التالي تجد
علامات على جسدها يعترف زوجها بأنه هو الذي رسمها أثناء نومها •

أخيرا تشعر روزماري بأن حياتها في خطر فتهرب • وبينما هي
تحاول في يأس أن تتصل تليفونيا بطبيب تثق فيه • يظهر أمامها رجل
يشبه ذلك الطبيب الذي تخشاه •

ويتعين على المتفرج أن يقرر كيف يرى أحداث « الصدفة » هذه : هل روزماري مخدوعة ، وهل تلك الأحداث مجرد مصادفات ؟ هل هناك جيران لها ينزلون بها كل هاتيك النوائب ، ولكنهم لا يمكنون قوة خارقة ؟ هل يمارس جيرانها وزوجها جاي حقيقة أعمال السحر ؟

لقد بنى الفيلم بحيث لا يظفر أى من هذه البدائل بأفضلية في تجربة المتفرج بالفيلم . وإنما يترك المرء في حال من عدم اليقين الذي تتميز الأفلام السريالية بتوليده .

المطابقات والتحويلات في العمل السريالي

يؤثر السرياليون وسيلة استخدام المطابقات التي تتصف بالغرابة والتي تصدم المشاعر أحيانا . ويتحقق هذا عادة بوضع شيء ما في غير موضعه المناسب وبذلك يحيل واقع الأشياء والأحداث اشكالا محيرا .

وتشتمل أفلام بونويل على أمثلة عديدة لاستخدام هذه الوسيلة . في فيلم « الملاك المهلك » نرى شابا مرتديا سترة المساء السوداء يحلق ساقيه العاريتين بموس حلاقة ، ومخالب دجاجة تسقط من حقيبة يد سيدة واقفة في منتصف صالون المضيئة الأنيق ، وفي فيلم « الفتوات » (١٩٥٠) تتواجد الحمير أو الدجاج أو الحمام دون سبب مفهوم كلما وقعت أحداث جناس ، وفي فيلم « فريديانا » (١٩٦١) نجد وليمة لا تصدق لجماعة الشحاذين يمارس خلالها المشوهون فنون اللهو والعريضة على الأنعام الرقيقة لمزوفة هاندل « المسيح » .

فيلم « كلب أندلسي »

يستخدم فيلم بونويل « كلب أندلسي » المطابقات والتحويلات (التي ينقلب فيها الشيء الى شيء آخر) بتوسع شامل ليخلق خاصيته السريالية . وأشهرها وأشدّها اثارة للمشاعر هو المشهد الذي مثل فيه بونويل نفسه . اذ يقف فيه أمام نافذة يشاهد شجرة الموس . وتغطي سحابة عابرة وجه القمر . ثم يشق بجد الموس عين امرأة ليفتحها . ويتحول المزاج النفسي من السكينة الى الرعب . وتطابقت اشكال مرئية مماثلة - جسم رفيع يشق آخر مستديرا - كأنما يمكن اعتبارها متكافئة . والصلة بين الصورتين تجريدية جدا بحيث يجد المتفرج من العسير عليه أن يتعرف على طابع الفيلم . هل هو مجرد سلسلة من الصور ذات رباط شاعري أو هل المراد أن تؤخذ أحداث الفيلم بطريقة ما أخرى ؟

وتقدم البقية الباقية من فيلم السبع عشرة دقيقة مواقف مماثلة . .
وتتأسس بنية ذات نزعة طبيعية ، يعقبها شيء يبدو أنه في غير موضعه
 ويفرض تحولا . تبدو إحدى الشخصيات عادية تماما الى ان تزحف
الحشرات فجأة خارجه من ثقب في يده . ولكي يضاعف من صعوبة
التعرف على طبيعة الموقف بالنسبة لواقع الفيلم ، تعرض اليد في لقطة
عمرية فنرى أنها مجرد دشامة خشبية .

وفي منظر آخر يتودد رجل في جراحة الى امرأة . تنقهقر عبر الحجرة
وتمسك بمضرب تنس وتشهره في وجهه كسلاح . وفي تظاهره بالبحث
عن شيء يلتقط الرجل طرفي حبل من على الأرض ويشرع في جذب شيء
ما خارج الشاشة بجهد بالغ . وتعبير المرأة - وهي تنظر خارج الشاشة
- عن هلعها لما يجذبه . وفي النهاية نرى ما يكونه : آلتا بيانو ضخمتان
تنسدل عليهما جثتان عقيقتان لحمارين . ويقبع قسيسان أسفلهما ،
يتلوان صلواتهما ويسمحان لنفسيهما بأن يجرا طوال هذا الموكب المرعب .
وعلى حين غرة يتغير مزاجهما النفسي من اللامبالاة الى الارتياح .

ان التغيير الذي يجلبه المنظر في نغمة الفيلم والمطابقات الشاذة التي
يجسدها تتركنا جميعا حائرين .

ولزمنا في « كلب اندلسي » غريب وغير مفهوم أيضا ، حيث لا يوجد
تطور خاضع للتسلسل الزمني . فمن المنظر الأول ، تنتقل قدما الى
ما بعد ثمان سنوات « ثم نرثد الى « ما قبل ست عشرة سنة » . ويحدث
الفصل الختامي « في الربيع » .

وفي إحدى المناسبات يفتح باب شقة سكنية على المحيط ، ولكن
الشقة رؤيت عالية تطل على شارع . فهل تؤخذ وقائع الفيلم على أنها
واقعية على نحو ما ؟ هل هي رؤى حلم يراود شخصا ما ؟ هل تؤخذ على أنها
تجريدية محض ؟ لا ندري .

أرض بلا خبز (١٩٣٢)

فيلم بونويل هذا تسجيلي سريالي رغم ما يبدو في ذلك من تناقض
وهو يسجل حياة قوم يسمون بقبيلة الهيردانو الذين يعيشون في فقر
مدقع بمنطقة نائية من أسبانيا . وتتجلى طريقة الفيلم لعمل المطابقات
والتحولات أساسا في العلاقة القائمة بين العناصر المرئية والتعليق .

المعلق هنا يمثل ثقافة الغرب المتحدين . وتعكس تقييماته لنفاعة الهيردانويين « البدائية » تحيزه الثقافي . اذ يخبرنا بأسلوب المتفضل المتعطف كيف تشبه عادات الهيردانو ومشغولاتهم اليدوية تلك التي كانت عند أسلافه . ويلاحظ كيف يبين الورق المقصوص وأغطية الأواني تدوقا فطريا للتصميم الداخلى . ويصف أدوات الزينة التي ترتديها الطفلة فى احتفال دينى بالغرابة والبربرية . وفى نهاية الفيلم ، يشير المعلق الى انه ترك ديار الهيردانو الى غير رجعة ، وهو تصرف يلخص مدى تورطه فى شئون وضعهم .

وللموسيقى الخلفية علاقة مشابهة بأولئك الهيردانويين . اذ تصاحب انغام « السيمفونية الرابعة » لبرامز مناظر البؤس والفاقة . وحين تتضاهر مع موقف المعلق ، تعكس بمنتهى الحيوية ثقافة صفوة مستتيرة لا تعبأ منقال ذرة بمحنة النعساء المناكيسد . وفوق ما تمثله الموسيقى الخلفية بمطابقتها مع وضع القبيلة ، فانها متنافرة فى آن ذرواتها لا تتلاقى مع المناظر والأحداث المعروضة . فبينما يتنامى بناء الموسيقى ويتعالى الى ذروة سامقة لا تتنادى العناصر المرئية ولا تبني شيئا . وبعض لا تزامنية الموسيقى مع العناصر المرئية ملحوظ جدا بحيث تصبح المناظر معه فكاهية . والفيلم يبلغ فى غرابته حدا نشعر عنده أنه قد يليق بنا أن نضحك حتى فى جو البؤس والتعاسة الذى نراه أمامنا .

وفى مناظر عديدة ، يصف المعلق وتصور الكاميرا الظروف الفظيعة المرعبة التى يعيش أهل القبيلة تحتها . وفى مناظر أخرى يسرد المعلق ببساطة حقائق عن المنطقة « اثنتان وخمسون بلدة يقطنها ثمانية آلاف نسمة » . « نستطيع ان نصف مائتى نوع من الأشجار » . وافتقاره الى طلاوة التعبير فى وصف هذه الأشياء المختلفة جدا مزعج . فالمتفرج يتوقع شيئا من التنويع فى التعبير ولكنه لا يظفر به . وفى أحد المواضع يحكى المعلق عن فتاة باحدى بلدان القبيلة تمرض وتموت . وتصدم لهجته الفاترة غير التعاطفة كلية مشاعر المتفرج بتناقرها مع الموضوع المطروق .

يتناول بونويل ببراعة معالم البيئة لجعلها تبدو أكثر بشاعة مما هى عليه . ومن المفترض أن يعرض بلهاء القبيلة فى بيئتهم الطبيعية واكنا نشعر أن الواقعة بكاملها « ممسحة » لتصويرها بالكاميرا . تصاد عنزة ويطاح بها أسفل ربوة عالية لكى « يصور » كيف تنزلق المائز أحيانا الى حتفها المحتوم من فوق الروابي . ويغلب على عمل الكاميرا طابع الهوىة

ولكن بونويل مخرج ماهر ، ولذا يتعين على المرء منا أن يعتقد أن التصوير
السيىء متعدد .

وتغدو التحولات سمة هامة للفيلم عن طريق تركيبة بونويل
المسماة « أجل ولكن » . التى ذكرها كثير من المعلقين على الفيلم . اذ فيها
يكشف المعلق والكاميرا شيئا مريعا يخص قبيلة الهيردانو . ثم يقدم
الينا قبس من أمل . وعندما نستكين الى ترقب بعض التحسين أو
الخلاص يتغير الموقف ونجد أنه أسوأ مما كنا نعتقد . على سبيل المثال ،
قيل لنا ان معشر القبيلة تلدغهم الأفاعى السامة ولكن لدغاتها غير مميتة .
ثم نعلم بعدئذ أن العقاقير التى تستعمل لابطال أثر السم مميتة أحيانا .
ويخبر المعلق المتفرجين أن اهل القرى يكادون يموتون جوعا فى الشتاء
ولكنهم عند قدوم الربيع ، يجدون ثمار الكرز البرية ليأكلوها . ثم يتبين
بعد ذلك أن تلك الفاكهة تصيب الناس بمرض الدبذنتاريا .

ان تراكم المطابقات المروعة غير المفسرة للعناصر المرئية والتعليق
ونزعة المخرج ، والتحولات التى توفرها تركيبة « أجل ولكن » تحيل
المتفرج فى النهاية عاجزا عن الشعور بشىء تجاه أحداث الفيلم . عمل
الأمور حقيقة على هذا النحو فى ديار الهيردانو ، فى حين أن بعض الوقائع
« ممسحة » بوضوح لصالح الكاميرا ؟ وماذا يراد عمله بشأن التناقضات ؟
ولماذا يكون الفيلم حافلا بالتكرار الرتيب الى هذا الحد ؟ واذا افترض أن
الفيلم يعرض لا مبالاة حضارتنا بمعاناة الآخرين ، ألا ينبغي أن يجعلنا
نشعر بشىء . بدلا من أن يبذل الشعور فينا ؟ ان سيرالية الفيلم لها موقعها
المحورى فى هاتيك الأسئلة الاشكالية المعقدة .

الفتوات :

تتمثل المطابقات المروعة فى « الفتوات » عندما تهاجم العصابة الرجل
الأمى . ويؤكد بشاعة المنظر بقوة دجاجة ملاصقة لوجه الرجل وهو راقد
على الأرض . وجدير بالذكر أن آلة موسيقية معينة تنوب عن صسوت
الدجاجة هنا وفى المواقف المتأزمة طوال الفيلم . فهى تستعمل عندما
تضرب والدة بدور ديكها المشاكس وسائر دجاجها ، وعندما يلقي بدور
بيضة فى وجه الكاميرا أو يتعارك مع بعض الأولاد ، أو يضرب دجاجة حتى
الموت ، وعندما يقتل جايبو زميله بدرو فى « السندرة » . وفى هذا
المنظر الأخير تخطو دجاجة على وجه بدرو الميت .

ومثل هذا البديل الموسيقى يؤتى أثره فى استبعاد أفعال الدجاج من نسيج الفيلم النازع الى الطبيعية . ولسنا على يقين مما اذا كنا ننظر الى هذه الأفعال على أنها واقعية أم غير واقعية . ومع أن هذا الأثر ربما يعمل على مستوى لا يكاد يحس فإن أهميته لا ينبغي التهورين منها . خصوصا وأن الفيلم من جهة أخرى نابض بواقعيته الصارمة .

وعلاوة على استعمال الصوت بتلك النزعة اللاتبيعية ، تكون نسق من تداعى الأفكار حول الدجاج يلعب دورا محوريا فى خلق مؤثر عدم اليقين . فالمتفرج لا يدري أن كان للدجاج (والحيوانات عموما) صلة سببية ببعض أحداث الفيلم . وهناك صور عديدة تبين تداخل الحيوان فيها : نرى الآمى يحك ظهر امرأة بحمامة ليشفئها من الألم الذى يعتريه وفى « السندرة » تنبه الدجاجات المقوقنة جايبو الى وجود بدرو ، وبذلك تؤدى دورا فى مصرعه على يد جايبو . ويطل حمار من شباك منزل ميشه . وكأنه يستدعيها الى حيث يرقد بدرو ميتا . ويمر كلب شريد بتباطؤ وعموض ينير الرهبة محاذيا امتداد شعاع من نور يسقط عبر جسد جايبو المحتضر . فالحيوانات موجودة فى مطابقة مع أحداث الفيلم الجليلة الحاسمة ، وعلى المتفرج أن يربط بينها بطريقة أو بأخرى .

استراحة (١٩٢٤)

شان فيلم (كلب أندلسى) ينتهى فيلم رينيه كليلر « استراحة » بأجمعه على مطابقات وتحولات مروعة . وقد وصف الفيلم بأنه تمرين فى الحركة الخالصة .

يرى المرء فى مناظره الافتتاحية مشاهير العصر فى القنون بفرنسا (من بينهم الفنانون مان ران ومارسيل ديشامب والمؤلف الموسيقى اريك ساتى) وهم يلعبون الشطرنج فوق مبنى عال ويصطادون الطيور فوق ناطحة سحاب . وقد أضيفت ألقتهم لدى جمشاهير المتفرجين الأوائل (كفتانين لا كممثلين) الى تنافر الموقف . أما بالنسبة للمتفرجين الذين جاءوا بعد ذلك . فإن المطابقة أمر جوهرى الى درجة كافية دون التعرف على الشخصيات الشهيرة . والى جانب مطابقة الرجال وهم بملابس الصيد مع قمة ناطحة سحاب . نرى بيضة نعامة معلقة على نافورة ماء ، ومدفعا ذاتى الحركة على ما يبدو فوق الشاشة ليستقر فى النهاية مصوبا فوهته الينا مباشرة .

ثم تحدث تغييرات مفزعة بعد ذلك . يتجسد ميدان الكونكور
بباريس على لوحة الشطرنج ، وتبقى بيضة النعامة معلقة في الهواء بعد
أن أغلقت نافورة الماء ، وتتكشف ملامح باليرينا راقصة ، معمة الوجه
في بادئ الأمر . لتبدو في ماكياجها في هيئة رجل ذي لحية ، وتصبح
البيضة هدفا للصيادين تنقلب بعده عشر بيضات فوق عشر نافورات .

وموقع أحداث الفيلم عبارة عن مشهد جنازة غير وقورة بدرجة لافتة
للنظر . إذ تحتشد فيه الجماعة - وقد ارتدى أفرادها الملابس البيضاء -
لتنشيع جنازة أحد الصيادين الذي قتل عن غير قصد . واكتست
عربة الموتى التي يجرها جمل بشرائح فخند الخنزير وسلاسل الورق
واعلانات الدعاية . ويأكل النائحون أكاليل الجناز المتدلية على جانبي
العربة . وينشرون حب الأرض حين تسير العربة . ثم تنفصل عن الجمل
وتبدأ في المسير وحدها بينما المشيعون يجسدون في أثرها . وتتراوح
ملاحقة العربة بين الحركة السريعة والبطيئة مع بعض لقطات المتابعة .
وتتداخل بالقطع لقطات قطار أفغواني (كالذي نراه في مدينة الملاهي)
ويستقط النعش من فوق العربة وتنهض منه الجثة بمعجزة . وفي زى
الساحر المشعوذ يظل الصياد يلوح بعضا سحرية الى أن يختفى كل
شخص في موكب الجنازة والملاحقة عن العيان . تتلاشى الصورة أخيرا
وتظهر كلمة « النهاية » ملونة على ورق معلقة أمام الكاميرا . وينساق
المتفرج الى الاعتقاد بأن الفيلم انتهى . ولكن يحدث بتر أخير في توقعاتنا
حينما يقفز رجل من خلال الورقة (حاملا معه كلمة « النهاية ») بحركة
بطيئة . ثم تتبعه شخصيات الفيلم . وبهذا ينجز التحول بنجاح حتى
بلغ نهاية الفيلم .

أورفيوس (١٩٥٩)

تحفل أفلام جان كوكتو بالمطابقات والتحويلات المروعة . وينبتق
فيلم « أورفيوس » - وهو أهم انجاز له في مضمار السينما - من أسطورة
أورفيوس القديمة ، وهو الذي يلهي حاكم العالم السفلي (هاديس)
بموسيقاه لكي يسترد زوجته المتوفاة أوريديس .

يصور فيلم كوكتو غرام شاعر محدث هو أورفيه (جان ماريه)
بكل من أوريديس والأميرة (ماريا كازاريه) وهي شخصية من شخصيات
الموت حبتها زياراتها المتكررة لهذا العالم بالعواطف البشرية . وعلى هذا

تستطيع أن تبأدل أورفيه غرامه وتشعر بالغيرة عليه - مما دعاها الى قتل أوريديس . وحيثما ينزل أورفيه الى العالم السفلى باحثا عن أوريديس ، يبحث أيضا عن الأميرة . واذ يقتل أورفيه فى عراق . يسترد حياته ثانية على يد الأميرة وسائقها ايرتيمير .

وباعتبار الفيلم أسطورة تليدة غرست بشامها فى أرض المعاصر ، فإنه يمثل تحولا واحدا شاملا . وليست الأميرة هى الشبح المخيف فى فيلم برجسان « الختم السابع » وإن كانت فى كل جزء منها تنتمى للعالم الآخر . ومع أنها تتشبح بالسواد الرمزي ، فإن جمالها يستمر رهبة الموت . وتعتبر مقتنياتنا وحاشيتها تعبيرا قويا عن وجودها فى هذا العالم . فهى تقود سيارة رولزرويس ويصحبها جلادون - فى زى رجال الشرطة - وهم يركبون دراجاتهم البخارية ويحملون بنادقهم الآلية .

والتحول كذلك أداة للفكرة الرئيسية المتواترة حينما بعد حين . فالشخصيات تمر من خلال مرآة سحرية الى داخل « المنطقة » - العالم الآخر - حيث يمكن أن تحدث المعجزات . والحدود بين العالمين غير واضحة المعالم . تموت الشخصيات وتتجول (فى المنطقة) حية .

يذهب أورفيه الى العالم الآخر دون أى تغير ملحوظ ، صانعا تشكيلة متجانسة من العالمين تتسبب فى نشوء مؤثر عدم اليقين . ولا يمكن أن يؤخذ العبور من عالم الى آخر ببساطة على أنه تحول - كأنه انتقال بين ما هو واقعى وما هو غير واقعى . فنحن لا ندرى ما يفترض أنه واقعى : كلا العالمين ، أو لو أحدهما فأيهما . وتستحدث المطابقات الشاذة المبهمة التى يخلقها تقديم رسل الموت فى مذكرشات عصرية - نوعا مماثلا لتشكيل العالمين . وتكون الاستجابة الطبيعية عند المتفرج فى اعتبار الحدث الجارى أمام المرأة وخلفها واحدا فيما يتعلق بحقيقتيهما مهما تكن تلك الحال .

رجلان ودولاب الملابس : (١٩٥٨)

يزخر فيلم رومان بولانسكى الباكورة « رجلان ودولاب الملابس » بتنوع كبير من المطابقات التيكمية . وتكمن ديناميكية الفيلم فى أنه يجعل المتفرج دائما يبدل فى وجهة نظره . فهو يفتح على رجلين يجاهدان للخروج من البحر حاملين دولابا ضخما للملابس بمرآة على أحد جوانبه . وهذه الحال الظاهرية للخيال تجافى الطريقة المفصودة التى يسيران بها هنا وهناك بحملهما الثقيل . فمن البدء يلسوح من المعقول أن تؤخذ

تصرفات هاتين الشخصيتين في عالم هذا الفيلم على أنها واقعية . فالاننان يحملان الدولاب في كل مكان وسائر الشخصيات الأخرى تتقبل وجوده :
اذ في أحد المواضع يتحقق أحد الرجال من شكله في مرآته .

ومع ذلك ، يتميز هذا النوع من النسيج المتسم بالطبيعية في المشاهد التالية . ويغدو واضحا أن جلائل الأمور تحدث حينما يمر هذا الدولاب .

وفي مطابقة مذهلة على وجه الخصوص ، نرى الرجلين يحملان الدولاب في منظر طبيعي ، وعن كتب يضرب رجل حتى الموت . وفي مطابقة أخرى ، ينشل أحد الشخصين خلسة ما في جيب آخر أثناء مرور الدولاب . كما تعمل الإزاحة عملها في هذا المنظر أيضا : فالموسيقى التي ظلت تعلق بسخرية على مجريات الحدث كله يستأنفها النشال في هذا المنظر حين يصفر بغمه اللحن الأساسي للموسيقى الخلفية .

وفي أحد المناظر نشاهد ما يشبه سمكة في السماء . ثم تكشف الكاميرا لنا أخيرا أننا نشاهد صورة معكوسة في مرآة الدولاب . هذه المطابقة للسمكة والسماء والتحول من المظهر غير الواقعي إلى الانعكاس الواقعي يجعلنا نقف قليلا لننساءل عن الواقع الحقيقي للفيلم .

وفي النهاية ، بعد أن أصبح المتفرجون في حيرة تامة - فيما اذا كان يراد للرجلين ودولابهما أن يكونوا واقعيين أو خياليين أو رهزين كلية أو وسائط الشر الذي يعقب مرورهم - يسير الرجلان بشكل طبيعي تماما عبر شاطئ بحر (حيث أقام طفل منظرا طبيعيا جيد التنسيق لقلاع من الرمل) ويعودان إلى البحر . وهكذا تتلاحم كافة عناصر التأويلات المتصارعة في منظر واحد . وتوحى صفة الطبيعية في الرجلين بالنسبة لدولاب الملابس وبيئة الفيلم المحيطة بأن ما يفعلانه حقيقي داخل عالم الفيلم . وتوحى عودتهما إلى البحر بأنها رواية خيالية . وحملهما الدولاب عبر المنظر الطبيعي المنسق جيدا قد يدل على تأويل رهزي (عدم الالتزام في عالم يسوده الالتزام - في المدينة وعلى منظر القلاع الرملية المنسق جيدا الذي صنته الطفل) . كل هذه التأويلات بما لها من قوة متساوية - تترك المتفرج عاجزا عن الاختيار من بينها . وهكذا ، يعمل الكثير من الأدوات المفضلة لدى الفنان السريالي - كالتحويلات والمطابقات ، وحوادث الصدفة والمصادفات ، والهوية المشكوك فيها - على خلق مؤثر « عدم اليقين » بصغته المميزة .

الهوية الذاتية والسيرالية

غالباً ما ظلت الحيرة بين واقعية الشخصية أو لواقعيتهما محور العمل السيريالي في السينما .

الساحر : (١٩٦٠)

لعل أشد أفلام انجمار برجمان سيريالية هو « الساحر » . ففي أثناء الفيلم يجتاز الساحر الجوال فوجلر وفرقته سلسلة من تغير الهوية تدع المتفرج غير متيقن مما اذا كان المراد أن يعتبر أعضاء الفرقة ببساطة سحرة غير أكفاء تقريباً أو أصحاب قوة سحرية حقيقية .

يطلب حكام المدينة اقامة عرض يقدمه فوجلر وفرقته . ويدرك اهل المدينة (ونحن معهم) حقيقة خدع فوجلر المكشوفة بشكل مريب ، ويقر في أذهاننا أن الفرقة مجرد أناس عاديين يعتمدون على الخداع لتنفيذ حيلهم السحرية . وبعد اطمئناننا الى هذا التعريف بهوية الفرقة يحدث مشهد مروع . يستعد أحد الأطباء لاجراء عملية تشريح على جسم فوجلر الذي أعلن أنه مات . وحين يبدأ الدكتور عمله يرى وجه فوجلر في مرآة وتسقط نظارته وتنحطم تاركة اياه بحق أعمى لا حول له ولا قوة . وينفتح الباب - من تلقاء نفسه على ما يبدو - المؤدى الى دولا ب ساعة عتيق . مرة أخرى تبدو صورة فوجلر معكوسة في مرآة والنس تنحطم بعدئذ شذرا . ويختنق الدكتور بيد تطبق عليه من الخلف . يحاول الهرب . ويبلغ المشهد ذروته بلقطة (من وجهة نظر الدكتور) لفوجلر وهو يحرق في وجهه .

وتثير معالجة فوجلر طوال الفيلم علامات استفهام حول شخصيته . اذ عندما يقدم أول مرة يحسبه الناس أبكم . ثم نكتشف فيما بعد أنه يستطيع التحدث ويتحدث فعلاً . . . ان مظهره خادع هو الآخر . وفي منظر مذهل بصفة خاصة ينزع فوجلر طبقة بعد طبقة من مظهره مبينا أنه كان يلبس ذقنا وشعرا مستعارين . والآخرون من فرقة فوجلر ذوو مظاهر خداعة . ففي سياق الفيلم ذاته يتضح أن مستر أمان - زميل فوجلر الشاب - امرأة (انجريد ثولين) وأنها في الحقيقة زوجة فوجلر . وعندما تتكشف شخصيتها الأنثوية يصنع شعرها الأشقر الطويل منها - بعد أن تعودنا على باروكة « مستر أمان » السوداء القصيرة - صورة فائنة تبهر الأبواب .

وحتى سائق الفرقة - توبال - خادع أيضا ، ولكن بطريقة سطحية مباشرة - كما يبين سلوكه في مغازلاته مع بنات المدينة .

وتزعم امرأة عجوز في الفرقة تؤدي دور ساحرة - أن سائق العربية مجرم قاتل وأنه سوف يشنق نفسه . وعندما تتحقق نبوءتها ، يتعين على الجمهور المتفرج أن يرتاب في اعتقاده بأن أولئك الذين يمارسون الاحتيال دجالون .

وليس المظهر الخادع شيئا فريدا يقتصر على أعضاء الفرقة السحرية . فأهل المدينة قدموا إلينا كرموز للسلطة ، ولكننا ننتهي إلى اعتبارهم دجالين أيضا . قائد البوليس يبين أنه أحمق . والدكتور يحتفظ بمظهر الثقة البالغة في نفسه حتى بعد تخاذله إلى حال من الدعر التام في مشهد تشريح الجثة .

وعلى مدى الفيلم يواجه المتفرج بالصور المعكوسة . ويبدو أنه ليست الشخصيات وحدها هي الزائفة المنتحلة بل الأحداث أيضا . تحدث إحدى هذه الصور المعكوسة في مشهد الفيلم عندما يظهر من جديد أحد أفراد الفرقة بعد أن أوهنا بأنه مات - لا شيء إلا العودة إلى نعشه ثم يموت . وفي أخرى يتصنت أحد أهالي المدينة على زوجته وهي تغوى فوجلر ، ولكن الرجل الذي يقبل على مخدع زوجته ليس فوجلر كما نتوقع وإنما الرجل نفسه . ومع ذلك يقف فوجلر هناك متصنتا دون أن يراه أحد . ومرة أخرى يتصنت فوجلر ويراقب ما يجري دون أن يراه أحد في موقف لاحق بالفيلم حين تقول له انجريد (تولين) : «كرد فعل لاكتشاف الدكتور لشخصيتها كزوجة فوجلر :» اننا دجالون . دجالون بمعنى الكلمة !» وتوحي الأحداث التي تنكشف فيها الشخصيات وهي تتصنت وترقب ما يجري خلفها بأنها قد تكون أقرب إلى واقعية الفيلم مما انسقنا إلى تصديقه من قبل . (نرى إلى أي حد لا تكتمل رؤية كل شخصية لما يجري حولها) .

وتكتمل لقطات الفيلم النهائية العيانية ، تاركة الجمهور المتفرج في حيرة تامة من أمر واقعيته . وحينما تغادر الفرقة المدينة لتقدم عرضا رسميا أمام الملك ، تتغير روح الفيلم فجأة من الروح المتسلطة المنذرة بالسوء التي سادت مجريات أحداثه حتى هذه النقطة إلى روح سعيدة مبتهجة . تسبح المدينة في نور الشمس الساطعة وينصرف الجمهور المتفرج بنهاية سعيدة تقليدية تبدو رغم ذلك غير مشوقة . ومرة أخرى يحار المتفرج بالمواقف المتصارعة التي يدعوها الفيلم إلى تقبلها .

فى فيلم فيسكونتى « الموت فى فينيسيا » تصبح أشباح الموت رسائل للتعبير عن السمات السريالية . وهذه الأشباح شخصيات واقعية مرتبطة بالموت فى أنها تجسد ملامح معينة فيه . (لا يستطيع المتفرج أن يجزم بأنها الموت بخلاف حالة شبح الموت فى فيلم « الحتم السابع » الذى هو الموت رغم الاحساس به كشيء غير واقعى) .

وأحد رموز الموت هذه يتمثل فى رجل عجوز مثقل بالماكياج والميليس الكى يبدو شابا (بستره مصفرة ، ورباط عنق أحمر وقبعة مبهرجة) . والذى يبادر آسنباخ بالكلام بطريقة بغيضة عند رسو المركب بايطاليا . رمز آخر للموت يتمثل فى صاحب الجندول الذى يتجاهل بمعجزة توجيهات آسنباخ قائلا : « السيد يريد الذهاب الى اليندو » .

بعد ذلك ، يرفه عن ضيوف فندق آسنباخ المثل على اليندو موسيقى جوال أهتم بشع المنظر . انه بهيئته يذكر الناس بتلميحات سارية بأن هناك علة تتهدد بالخطر فينيسيا ومعها خطط السواح .

ووجود ملامح تمثل الموت فى الرجل العجوز ، وفى النوتى وفى الموسيقى الجوال يمكن تفسيرها جميعا كأحداث طبيعية . ومع ذلك ، وعند نهاية الفيلم ، حينما يتخذ آسنباخ نفسه بعض الملامح ذاتها ، تكتمل بنية الفيلم السريالية . ولم يعد المتفرج يستطيع بعد ذلك أن يعتبر تجسيد ملامح الموت مجرد مصادفة طبيعية .

ويخفق اعتبار هذه الملامح غير واقعية فى تبرير امكانية حدوثها بطريقة تتسم بالطبيعية . ومن جهة أخرى كان اعتبارها واقعية سرف يناقض فى نواح عديدة ما نعتقده حول احتمال وجود مثل هذه الملامح . وتكسب السريالية فيلم « الموت فى فينيسيا » فى التوتر الذى يخلقه احساسنا بما هو ممكن وما هو مستحيل .

وفى فيلم رينوار « قواعد اللعبة » (١٩٣٩) ترتدى شخصية نانوية - هى بيرتيلان - زى الموت . ويكتسب بيرتيلان وزيه دلالة شوم عندما تحدث حالة وفاة طارئة .

حينما ترتدى الشخصية فى البداية زى الموت ، لا يعتقد المتفرج انه مرتبط بالموت فعلا . ولا يتأنى تقديم ارتباط حقيقى من نوع ما بالموت الا عندما يبدو جليا أن القدر يحتم ما يسمى بموت المفاجأة .

ولا يقدم فيلم رينوار أى إشارة للكيفية التى نرى بها بيرتلان .
ويخوض المتفرج مرة أخرى تجربة عدم اليقين الذى يميز تماما التصوير
السيرىالى للشخصيات .

خاتمة

ان مصدر السيرىالية السينمائية لا يتعين موقعه فيسا هو غير
واقعى . أو فى واقع أعلى أو فى أسلوب مرئى بالذات . وانما له ركيزته
الاصيلة فى استجابة المتفرجين استجابة مميزة لما يرونه ويسمونه - على
عدم التيقن مما اذا كان ما يلاحظونه ينبغى أن يؤخذ على أنه واقعى أو غير
واقعى . وهذا يحدث عندما تكون أحداث الفيلم من نوع لا تستطيع معه
المعتقدات الخارجية أو الداخلية أن تؤكد للمتفرجين الكيفية التى ينظرون
بها اليها ويقدرونها .

ويمكن ان يتولد مؤثر عدم اليقين بشتى الوسائل . أحيانا تغير
الأحداث التى تعد بسهولة واقعية من طبيعتها فجأة . وأحيانا أخرى
يبقى المتفرج غير متيقن طوال مجرياتها . ان تجربة المتفرج تلعب دورا
هاما فى تحديد مدى نجاح مؤثر عدم اليقين . ونتيجة لذلك ، يعتمد
الكثير من ملامح الفيلم السيرىالية على الأوقات التى تشاهد فيها لوجودها
ذاته .

الجزء الثالث

تشریح النقد السينمائی

٨ - الأساليب السينمائية

فى هذا الجزء الأخير من الكتاب ، تنتقل بؤرة الاهتمام من طبيعة المجال السينمائى والواقعية الفيلمية الى ما يفعله الناقد السينمائى بالمنتج السينمائى المنجز . فالنقاد يزاولون وظائف معينة ترقى بتذوقنا للأفلام السينمائية . واحد هذه الأنشطة النقدية وصف العناصر المرئية والسمعية والمؤثرات التى تتضمنها الأفلام . وقد تناول كثير من الدراسة التى سلفت مثل هذا الوصف الفيلسى .

ولكى نصوغ فهما لهذه العملية ، سوف نناقش الآن وجهها آخر الموصف - هو وصف أسلوب الفيلم . وبمفهوم الوصف النقدى المتداول ، يمكن تعريف وتحليل أنشطة نقدية أخرى مثل : التفسير وتحديد السمات الجمالية للأفلام وتقييم نجاحها أو اخفاقها . وهذه المهام الأخرى للناقد السينمائى التى سوف نناقشها أيضا ، تنهض قائمة على ركائز المستوى الوصفى .

وينتهى هذا الجزء ببعض المقترحات حول الاتجاهات المستقبلية للنقد السينمائى ودراسات المجال السينمائى .

التطورات المبكرة : منذ بداياته ينفرد الفيلم بأساليب مميزة .
 وأن نفهم أسلوب مخرج سينمائي يعنى أن نحظى بتذوق للأشكال التي
 يستخدمها في تصوير أحداث أفلامه . وقد انجذبت أساليب الأفلام
 المبكرة نحو إمكان تصنيفها إما الى الواقعية أو التعبيرية . واستخدم
 لوى لومير أسلوبا واقعيا . ففي سنى التسعينات كان يسجل ما يجرى
 في الدنيا بآلة كاميرا ثابتة . ولم يكن محتوى أفلامه يختلف عما نجده
 الآن في الأفلام المنزلية - نشاط عائلي (تغذية الرضيع) أو نشاط في
 الشوارع (العمال يغادرون مصنع لومير) . كما أنه كان يمسح الحث
 كما في « راش الماء مرشوش » الذي يفرق فيه صبي بستانيا بالماء .

ويوجد الأسلوب التعبيري المقابل في الأفلام التي ابتدعها جورج
 ميلييه ، وكان ساحرا محترفا . إذ بدلا من تسجيل الوقائع الفعلية أو
 مسرحية مواقف من واقع الحياة ، حاول فيلم ميلييه أن يبتكر شيئا ساحرا
 خلافا في حد ذاته . ففي فيلمه « المشعوذ » (١٨٩٩) يرى المرء سلسلة
 من التحولات السحرية . يختفي ساحر (ميلييه) ومساعدته عن الأنظار .
 ثم يصبح الساحر هو المساعدة وتصبح هي بعد تحولها أولا الى كتلة
 من الثلج - الساحر ...

وأشهر أفلامه جميعا « رحلة الى القمر » (١٩٠٢) عبارة عن رواية
 خيالية حول رحلة فضاء تتخللها لمسات فكاهية كثيرة : ترسو سفينة
 الفضاء في عين الإنسان القابع في القمر ، وتتقلب المخلوقات القمرية
 دخانا يتصاعد حينما يضربها علماء السفينة بأيدي مظلاتهم . وتدور
 الكواكب حول رؤوس العلماء عند نومهم .

التطورات اللاحقة : أخذ الأسلوب الواقعي منذ هذه التطورات
 المبكرة يتكاثر في عديد من الأساليب المشتقة : التأثيرية والتسجيلية
 الموضوعية وحركات واقعية أخرى معينة مثل الواقعية الألمانية والواقعية
 البريطانية الجديدة ثم الطبيعية . وعنصر رئيسي هام في الأسلوب
 التأثيري (الذي ينبثق من التصوير الزيتي التأثيري) هو استهداف
 تسجيل الطابع السطحي اللحظي للأشياء والوقائع والأفعال . ومن الأمثلة
 المرموقة للأفلام التأثيرية يوجد فيلم كنجي ميزوجوتشي « اوجتسو
 مونوجاتاري » (١٩٥٣) وفيلم أوفولس « أولا مونتييز » (١٩٥٥) وفيلم
 يوجد انوفيتش « عرض الفيلم الأخير » وفيلم وايدربرج « الفيرا ماديجان » .

وتحاول الأفلام التسجيلية الموضوعية أن تسجل مظهر وأصوات وملبس
الوقائع الفعلية مع البقاء بعيدا غير مندمجة وغير ملحوظة قدر الامكان .
وتعتبر أفلام روبرت فلاهيرتى التسجيلية من قبيل : « حكاية لويزيانا »
(١٩٤٨) و « نانوك الشمال » (١٩٢٢) من أبداع أفلام هذه النوعية .
ومن أبرز الحركات الأخرى ذات القالب الواقعي كانت الواقعية الألمانية
التي ظهرت أواخر العشرينات - والتي ترى في أفلام مثل : فيلم
ف . و . مورنا و « شروق الشمس » (١٩٢٧) و « الضحكة الأخيرة »
(١٩٢٤) وفيلم جورج بابست « غرام جين ناي » (١٩٢٧) وكذلك
الواقعية البريطانية الجديدة إبان الخمسينات ممثلة في أفلام مثل فيلم
جاك كلايتون « حجرة فوق السطح » (١٩٥٨) وفيلم توني ريتشاردسون
« انظر الى الورا » في غضب » (١٩٥٨) . وتؤكد الأفلام المندرجة تحت
عنوان الطبيعية الجانب الجاف القاسي للأشياء وترسم الوقائع بشكل
متطرف للتفصيل المادى الجامد . وأفلام الغرب على شاكلة فيلمي سام
بيكنباه « عصابة الأشرار » (١٩٧٠) و « رحلة أعالي الريف » (١٩٦١)
أمثلة للمذهب الطبيعي . تماما مثل أفلام جون كاسا فيتيس « أزواج »
(١٩٧١) و « وجوه » (١٩٦٩) وأفلام هنري جورج كلوزوت
« عواقب الخوف » (١٩٥٢) وكارل فورمان « المنتصرون » (١٩٦٢)
وكون إيشيكاوا « نيران في السهل » (١٩٦٠) .

ومن الأفلام التعبيرية في الأسلوب نجد الأفلام الكوميدية لآخوان
ماركس وشابلن ركيبتون ولوبيتش وكدير . وأفلام الرعب لروجر كورمان
وجيمس هويل وتود براوننج . والأفلام التسجيلية التجريبية لروتمان
(برلين) ولايج (متروبوليس) . وتندرج فيها أيضا أفلام التعبيريين
الألمان خلال العقدين الثاني والثالث من هذا القرن . والفيلم الأسود
الأمريكي (أفلام الاثارة من قبيل تلك التي يقوم ببطولتها همفري
بوجارت) .

الأسلوب المرحلي (الموسمي) والأسلوب النمطي :

يمكن تقسيم الأساليب تقسيما فرعيا الى أسلوب مرحلي وأسلوب
نمطي والأسلوب المرحلي عبارة عن أسلوب أو حركة تغطي كثيرا خلال
فترة معينة من الزمان بحيث يحمل ذلك العصر كله اسمها . كانت
التعبيرية الألمانية من قبيل هذا الأسلوب المرحلي ، فقد سادت ساحة الفن
في بواكير العشرينات : في السينما (مثل « عيادة د . كاليجاري »

و « القول » و « نوصفي راتو ») وفى الدراما (عند « مايرهولد وبريخت »)
وفى التصوير الزيتى (على يد « مانس وكولفتس وكاندنسكى وجروس »)
وفى الموسيقى (بيرج) وفى الأدب (كافكا) . وشهدت أواخر العشرينات
المخرجين يتحولون الى أسلوب واقعى - الواقعية الألمانية - بداه ونشره
فى الأصل مورناو وبابست .

أما الأسلوب النمطى فهو أسلوب ارتجاعى قد يظهر فى أى وقت .
وكلا التعبيرية والواقعية مثالان على الأسلوب النمطى . ويمثل لومير
وميليه حالتين خالصتين تماما للاتجاهات الواقعية والتعبيرية . فى حين
تحتوى معظم الأفلام الأخرى أخلاطا من هذه الملامح . مما يجعل تصنيف
أساليبها أمرا عسيرا .

وفى تحديد أى من الأسلوبين المرحلى أو النمطى . يهمنى التسليم
بأن المرء لا يستطيع أن يصوغ تعريفات للمصطلحات الأسلوبية مثل
« تعبيرى » أو « واقعى » . فالتعريف يحدد مواصفات جوهر الشئ .
يمكن القول بأن الدائرة شكل مستو مغلق تقع كل نقطة على محيطه على
مسافة متساوية من نقطة تسمى المركز . فالتصور المثالى لتعريف
رصين محكم يوائم فرعاً دقيقاً من الدراسة أو المعرفة مثل الهندسة
السطحية . أما بالنسبة لعمل غير دقيق مثل تاريخ السينما فتوائمه
صيغة أكثر مرونة وأقل صرامة . ولن يوجد دائماً أى ملمح أو جملة
ملامح فى أفلام ذات أسلوب تعبيرى أو واقعى أو أى أسلوب آخر . بل
فى الحقيقة لا يوجد قط ملمح واحد (من تلك التى يعتد بها فى
الحكم على فيلم معين بالذات بأنه تعبيرى مثلاً) يتعين وجوده فى فيلم
من الأفلام كى يجعله أهلاً لتصنيفه هكذا . ان ما يحدد هذا التصنيف
فعلاً هو وجود عدد كاف من الملامح التى تصنع الصفة التعبيرية . ومع
التسليم بأن فكرة عدد كاف غامضة . فإن المرونة التى تقتضيها المفاهيم
الأسلوبية تتعاظم بهذا الغموض . وعند أغلب المؤرخين السينمائيين يعنى
وجود معظم (أو أحياناً مجرد غالبية) مثل هذه الملامح التى تصنع
الصفة التعبيرية ضمان كونها تعبيرية .

وموازنة الملامح عامل ذو اعتبار أيضاً حيث يكون بعضها فى أوقات
معينة أهم من بعضها الآخر . فاهتماماتنا وشواغلنا العملية ونوع البحث
التاريخى الجارى انجازه كلها تؤثر فى عمليات الموازنة . عند المؤرخ
الاجتماعى للفن . سوف تعطى الملامح المرتبطة بعلاقات الفيلم بمجتمعه
الذى صنع فيه وزناً أكبر من العناصر الرئيسية المستخدمة . والعكس

صحيح بالنسبة لمؤرخ صناعة الأفلام • الذى سوف يهتم بما يشمله الفيلم
فى مضمار التطور التكنيكي •

وأخيرا • ينبغى أن ينظر الى المفاهيم الأسلوبية للفيلم على أنها
نسبية الزمن • ومع التغيرات الجارية فى المجال وفى البحث التاريخي ،
يمكن أن نتوقع تغير قائمة المحددات الأسلوبية • وهكذا توجد طبيعة
معينة منفتحة لمجموعة الملامح التى تجعل هذا الفيلم أو ذاك ينتمى الى
أسلوب بذاته • ولن تكتمل المجموعة أو تنغلق أمام المراجعة والتنقيح
أبدا •

والمناقشة التالية للكيفية التى يؤدى بها هذا النموذج من مفاهيم
الأسلوب وظيفته - تتناول الأفلام ذات الأسلوب التعبيري •

نماذج للمذهب التعبيري

عيادة د • كاليجارى (١٩١٩)

يزخر فيلم دوبرت فاينى Wiene « عيادة د • كاليجارى » - وهو من
كلاسيكيات الحركة التعبيرية الألمانية - بالكثير من الملامح التى يعتبرها
المؤرخون السينمائيون سمة مميزة لهذا الأسلوب • وفى الحقيقة ، يعد
فيلم « كاليجارى » من قبيل المثال الخالص لأسلوب لا نجده بصورة
مألوفة ، أى أنه يمثل من الملامح صانعة التعبيرية ما هو أكثر من غالبيتها بكثير
فى « كاليجارى » يضاف تشويه الأشكال تجسيد ماديا ملموسا لتشوهات
ذهن إحدى شخصياته وتشوهات الحضارة الألمانية فى ذاك العصر على حد
سواء • أن كلا المناظر الداخلية والخارجية تفقدان تعامد مستطيلاتهما المألوفة ،
وتميل السقوف بزوايا حادة بشكل بارز ، والأواح النوافذ الزجاجية
معلوفة ، وتنحدر الجدران بدرجة خطيرة ، والأشجار على طول الطريق
ملتوية تجريدية • والضوء ينبعث من زوايا غريبة متوهجا مزعجا
ليزيد من سمة الغرابة والشذوذ •

ويستغل الفيلم التعبيري كاميرا ذاتية أكثر منها موضوعية •
ويقتضى هذا الأسلوب فى التصوير عرض المنظر من وجهة نظر الشخصية
لا من وجهة نظر محايدة • وقد صور فيلم « كاليجارى » اجمالا من وجهة
نظر ذاتية كهذه • وبصرف النظر عن بداية الفيلم ونهايته فإنه يروى

حكاية على لسان احدى شخصياته : وعلاوة على ذلك ، تعرض وقائع هذه الحكاية كما شكلها وعيه . أما بداية الفيلم ونهايته فهما تصوير كاميرا موضوعية لشخصية الراوى فرانسيس عندما يبدأ وينهى حكايته .

والحكاية التى يرويها ذات حالة غامضة : قد تكون خداعا للنفس او قد تكون حقيقة . فهو يقرر أن طبيبا معيناً يدعى د . كاليجارى ورجلا يدعى سيزار ، كان يعمل بمرض محلى ، قد قتل صديقه ألان ، وكاتب السجل المدعى . وبعدئذ اختطف سيزار خطيبة فرانسيس وتسمى جين . وتعقب فرانسيس د . كاليجارى الى مصحة عقلية حيث اكتشف أن كاليجارى طبيب يؤمن باستطاعته التسلط على الآخرين من خلال جرائم قتل يرتكبها سيزار . وعندما اكتشف كاليجارى موت سيزار ، جن عقله وانتهى الأمر بإيداعه نفس المصحة العقلية التى كان طبيبا بها من قبل .

وأثناء النهاية ، نرى فرانسيس نزيلا بالمصحة العقلية يروى حكايته لزميل له . كذلك جين وسيزار نزيلان بها ، وكاليجارى مديرها . يهيج فرانسيس فيقتادونه بعيدا تحت رعاية كاليجارى الذى يبدو كريما محبا للخير .

ومن المفترض أن هذه النهاية تبين أن حكاية فرانسيس اخلاقى من بنات فكره المختل . ومع هذا ، يتعذر علينا التسليم بأن كاليجارى محب للخير . وأن فرانسيس مجنون وأن كل ما رأيناه وهم من خيال فرانسيس . وبخاصة حين يبسط المنظر الختامى أمامنا نفس التشوهات المرئية التى ميزت حكاية فرانسيس . ولو كان المنظر الختامى يعطى الصورة الحقيقية الاشياء لما لزم طبعا أن يتضمن هذه التشوهات . ورغم ذلك ، يمكن تفسير الفيلم على أنه وثيقة ثورية تصحح فيها بصيرة فرانسيس بشأن كوامن نفس كاليجارى . وهكذا يمثل كاليجارى السلطة فى المجتمع الذى أنتج فيه الفيلم ، ويفقد الفيلم اداة لألمانيا الديكتاتورية . وفى ضوء هذا التفسير تصبح النهاية ، الذى صور فيها فرانسيس مجنونا (منكرًا بذلك الطبيعة الاستبدادية للسلطة بجعل حكاية فرانسيس وهم خيال) مشابهة لما كان يحدث فى المجتمع الألمانى آنذاك ، حيث كانت الشكليات الموقرة ظاهريا تخفى وراءها الجنون والنوازع الاستبدادية .

وتركز التعبيرية على الجو العام والمزاج النفسى أكثر من التفصيل المادى المحسوس . وفى فيلم « كاليجارى » ، تخلق الأشكال القوطية والخطوط المشرشرة والمناظر المعتمة والظلال الملونة جوامشئوما ينذر بالسوء .

ومن الملامح التعبيرية أيضا تناول موضوع يدور حول الاغتراب . ولو ترسحت الأحداث المصورة من خلال جنون شخصية ما ، فان خلاصة خبرتنا اذن بفيلم « كاليجارى » هى خلاصه وعى مفترب بالبيئة والأحداث .

ويمكن أن يكون تكنيك تيار الوعى صيغة تعبيرية المذهب لعرض الموضوع . وفى « كاليجارى » تشكل الوقائع والأحداث أشتاتاً من ابداءكرد والأحلام والخيال والكوابيس وأفكار الرمزية فى تيسار وعى فرانسيس . ولعل أبرزها ذلك المنظر الذى يتخيل فيه كاليجارى احرازه لنفوى الخرافية التى كانت لدى سمي له من الأسلاف . فالكلمات « كاليجارى » و« يجب أن أكون كاليجارى » تسود حرفيا جو الفيلم . زد على ذلك أن حكاية فرانسيس برمتها مجرد كابوس ، يحتوى على الفكرة الرمزية بأن السلطة مجنونة . وشخصية د . كاليجارى هى وسيلة هذه الرمزية . كذلك ، كما ناقشنا من قبل ، لا يتضح جليا مقدار ما يضمه وعى فرانسيس بالأحداث من واقع ومقدار ما يضمه من خيال وأفكار رمزية .

ويتميز الاخراج التعبيرى بدرجة عالية من القولية الأسلوبية والمبالغة . وفى فيلم « كاليجارى » يجسد اعداد المناظر والتمثيل والماكياج والأزياء هاتين السمتين . وأساس استخدامهما فى الفيلم هو فى جوهره صراع الأضداد . فمظهر كل من خطيبة فرانسيس وسيزار متشابه فى أن كلا منهما يجسد تناقضا مرثيا . اذ يكسو وجهها بياض مخيف بينما تنقسم بذلة سيزار المحبوكة وعينا جين وشعرها بسواد حالك .

وتتناقض الديكورات من حين لآخر أيضا . ففى مقابل المناظر العديدة (السابق وصفها) التى تبرز بشدة الخطوط الراوية المدببة ، وضعت مناظر منظمة حول نماذج دائرية . وتحمل غرفة جين مظهر الأمان والطمأنينة بشكلها الدائرى على نحو ملحوظ . كما نرى أيضا نماذج عديدة دائرية فى المعرض بما فيها تلك الناشئة من تدويرات الظهور والاختفاء المستخدمة فى ذلك المنظر . ومع أن النماذج الدائرية فى المعرض تشعرونا بالراحة نسبيا ، فانه يبقى شعور الرهبة الكامن الذى أشاعته بيئة الفيلم المزعزعة بوجه عام .

ويساند صراع الأضداد موضوع الغموض . ولا بد أن تتوافق الأضداد أماننا حتى نفهم مجريات الحدث . وفى حين أن وجود الأضداد فى الفيلم يسمح بتفسيرات متنوعة ، فان تفسير المرء الخاص يتحدد عموما بالطريقة التى يفهم بها النهاية المتعلقة بحكاية فرانسيس .

وبوصفه من كلاسيكيات الأسلوب التعبيري ، ترك فيلم « عيادة د . كاليجاري » أعمق الأثر على مسار النخبوية في السينما فيما بعد . فقد قامت الأفلام التي صنعت على منواله بعد ذلك على لباب الملامح التي وجدت به ، مع سياقات مختلفة ابتدعت لاستغلالها وبتوسع فيها أحيانا .

العام الماضي في مارينباد (١٩٦١)

يملك فيلم ألان رينيه « العام الماضي في مارينباد » سمات تعبيرية كثيرة . فهو تيار واحد ممتد من الوعي يعرض كل شيء من وجهة نظر شخصية من شخصياته . ويتشكل المنظر الداخلي للفندق الباروكي الطراز حيث يجري حدث الفيلم وفقا لمشاعر الشخصية .

ثمة وجه أساسي من أوجه شكل الفيلم هو التفاعل بين مظهرين زمنيين متلازمين في الحدث . ففي أحدهما يمكن أن تعتبر جميع الوقائع الجارية في الفيلم في الزمن الحاضر من حيث أن ما نراه وما نسمعه طوال الثلاث والتسعين دقيقة من عرض الفيلم يجري حدوثه في وعي شخصية واحدة هي شخصية العاشق . وتتألف مشاهد الفيلم من مدركات العاشق وذكرياته وخيالاته وهو يتجول في أرجاء الفندق (ويستدل في الفيلم على أنه في « فريد ريكسباد ») مسترجعا التفكير فيما جرى من وقائع (محورها علاقته بامرأة) أثناء زيارته السابقة هناك . إلى جانب ذلك يتذكر العاشق (أو جزئيا يتخيل) لقاء سابقا مع المرأة في مارينباد تم بالضبط منذ عام قبل زيارته الأولى لفريد ريكسباد .

وإذا نظرنا إلى وقائع الفيلم في ضوء المظهر الزمني الآخر ، فإنها ليست جميعا في الزمن الحاضر أو فيما حوله . ومعظم ما يحتويه وعي العاشق يشير إلى الماضي . وبعض تنبيهاته على وجه التأكيد مدركات محسوسة عن الفندق خلال تجواله في أرجائه ، بيد أن هاتيك المدركات تشكل جزءا ضئيلا فقط من مجموع الفيلم .

وهكذا يمكن النظر إلى لقطة معينة أو سلسلة من اللقطات من إحدى وجهتي النظر الزمنيتين : إما في الحاضر (أي في مخيلة العاشق) أو عن الحاضر (إذا كانت إدراكا محسوسا) وإما عن الماضي (إذا كانت ذكرى أو تخيلا لما مر به من تجارب في فريد ريكسباد ومارينباد) .

من أمثلة الحاضر المدرك التمهيد الافتتاحي (حين يجوس العاشق خلال الفندق ملاحظا ومعلقا على معالمه المميزة) ثم لقطة الختام للفندق

من بعيد . ثم مشهد ليلي تنتقل الكاميرا فيه خلال الفندق والحداثي الحالية . وتتناول بقية المشاهد محاولات العاشق لبعث ما حدث له في كل من فريد ريكسباد ومارينباد لكي يكفر عن مشاعر الذنب التي تؤرقه حول دوره في تلك الأحداث .

ويوضح الوصف التالي لمشهد مكون من تيار وعى العاشق - محتواه التعبيري النموذجي من الخيال والذكرى والكابوس والأفكار الرمزية . لقد لقبت المرأة مصرعها برصاص رفيقها . وأثناء سقوطها يظل اصبعها على شفيتها شأن من يحذر آخر من التكلم . تدل هذه الحركة على الصلة الوثيقة بين الرشد والتحفظ وبين البناء الأساسي لتيار الوعي لدى العاشق . لم يكن موجودا وقت إطلاق الرصاص ولكنه يتصور أن المرأة قد حذرت أن يحفظ سر علاقتهما الغرامية حتى عند موتها . ويعتقد العاشق أن مسئوليته في الأمر تلزمه بأن يخفيه عن رفيقها . ويقنع نفسه بأنه لم يكن ينتظر منه فض العلاقة . وذلك بعكوفه طوال الوقت على استحضار سماتها الأسيرة . تماما مثل أولئك الذين يندمجون في لعبهم أثناء المباراة . ويتذكر العاشق أو يتصور أنه قد أوفى بمسئوليته بتصرفات من قبيل الجلوس الى منضدة في مطعم بعيدا عن منضدتها . ومفادرة الفناء الخلفي بتخطي الدرابزين عندما رأت المرأة رفيقها قادما . (استحثته على الانصراف قائلة « اذا كنت تحبني ») .

واذا استطاع العاشق أن يقنع نفسه بأنه لم يكن مسئولا تماما عن بدء واستمرار علاقته الغرامية بالمرأة . وأنه استخدم كامل فطنته . فسوف يكون عندئذ قد حقق هدفه في استمرار تيار الوعي الذي يشكل الفيلم - وسوف يكون بهذا قد كفر عن شعوره بالذنب حول دوره في وفاة المرأة . (يقول الآن ريتيه انه لو شاء تلخيص فيلمه في كلمة واحدة لاختار كلمة « اقناع ») .

بعدئذ يتذكر العاشق أو يتصور مجموعة من الظروف في مارينباد تشي بتورط المرأة في بدء العلاقة الغرامية . ويتذكر أيضا أو يتصور مجموعة من الظروف في فريد ريكسباد . منذ أمد غير معلوم . تثبت مساهمة المرأة في استمرار العلاقة معه .

انه يعي جيدا أن المرأة في مارينباد تركت باب غرفة نزلها مفتوحا حتى تمكنه من الدخول اليها . وهكذا تراهي له فقط - وهو يقنع نفسه - وقوع اغتصاب جنسي بينهما حيث كانت المرأة في الحقيقة تشتهي . وحين يجد العاشق نفسه مسوقا الى اجتياز الردهة الساطعة أضواؤها في فريد ريكسباد - نحو غرفة المرأة وذراعيها المرحبتين به . يقول -

كانه معلق - فى لهجة عنيفة : لا ، لا ، لا ، هذا غلط . لم يكن بالقوة . . . تذكر . . . لمدة أيام وأيام ، كل ليلة . . . الغرف جميعا تبدو متشابهة . . . فيما عدا تلك الغرفة ، لم تشبه فى نظرى أية غرفة أخرى . . . لم يعد هناك أبواب بعد ذلك .

وفى منظر آخر ، وهو الذى يجرى فى حديقة بفريديريكسباد يعلق العاشق بقوله : « انك على وشك الرحيل وما يزال باب غرفتك مفتوحا » . ويواصل اقتناع نفسه ببرأته فى منظر تجلس فيه المرأة وحيدة فوق سريرها بغرفة الفندق . وهنا يسمع صوت العاشق يقول : « انه (أى الرفيق) على أى حال يجلس فى تلك الساعة الى مائدة القمار . لقد أنذرتك بأنى قادم . ولم تردى على . وعندما جئت ، وجدت كل الأبواب مواربة ، باب الدليلز الموصل الى شقتك ، باب حجرة الجلوس الصغيرة ، ثم باب غرفة نومك - كان على أن أدفعها فقط لئنتفتح . . . »

وفى أجزاء أخرى من الفيلم ، يحاول العاشق أن يتذكر تسلسل الأحداث فى غرفة نوم المرأة بمارينباد . ينقب عن شكل تصرفات المرأة فى تلك الغرفة . هل تركت الباب مفتوحا ؟ هل ارتمت على السرير من ناحية اليمين أم اليسار ؟ كيف كانت تبدو ؟ (تومض الصورة عدة مرات وهو يجاهد لتذكرها) . كذلك يفكر فى المرأة وهى تلقى مصرعها برصاص رفيقها فى نفس ردائها المزركش بالريش الذى كانت ترتديه ليلة أن جاءها مندفعاً عبر القاعات الساطعة بأصواتها ليلقى بنفسه بين ذراعيها . هذا الزى يميزه العاشق على أنه « طقم » الغواية . وفى نص السيناريو ينسب روب - جرييه Robbe Grillet الى أن المرأة يجب أن تسقط (عقب اصابتها برصاص رفيقها) بطريقة فاضحة الاثارة عبر السرير . وقد أنجز ذلك يجعل الفستان المريش ينفتح نصف فتحة وهى تسقط . وبهذا يكون وعى العاشق بمنظر مارينباد على النحو الذى يحمله على توريط المرأة فى بدء العلاقة الغرامية .

ولكى يقنع نفسه بأن المرأة أيضا شاركت فى استمرار العلاقة ، يركز العاشق انتباهه على الأحوال التى بدت ترائى فيها بمشاعرها تحوه . وعلى سبيل المثال ، دبرت لقاءات عابرة معه . وفى المنظر الذى تتجول فيه المرأة وحيدة مكتئبة فى طرقات المدينة فى فريديريكسباد ، يحكى العاشق عن كيفية التقائهما : « مع ذلك تحاشيت نظراتى . الظاهر أنك كنت تعتمد فعل هذا - بطريقة منتظمة » .

وفى صالون الفندق ، يجلسان على منصبتين منفصلتين ويعلق

العاشق قائلا : « لم يبد قط أنك كنت فى انتظارى - ولكننا واطبنا على اللقاء عند كل منعطف فى مسر الطرقات ، وخلف كل شجيرة ، وعند سفح كل تمثال ، وقرب كل بحيرة » . كانت تبدو غير مبالية ولكنها كانت ترتب لقاءاتهما فى فريدريكسباد .

وهكذا ، وبرغم أنه يتذكر محاولاته الدؤوبة ليدكرها بعلاقتها الغرامية فى مارينباد (وأنه بالتالى قد أسهم فى عملية استمرار العلاقة) فإنه يتذكر أو يتصور أنها هى الأخرى لعبت دورا فى استمرار تلك العلاقة .

ويحقق العاشق الاقناع الثانى (بأنه تصرف بكل ما فى طاقة البشر من فطنة وتحفظ) بتذكر أو تصور أن رفيقها قد شاهدهما معا فى الحديقة بمحض الصدفة فقط . ويتذكر العاشق أنه تخطى الدرايزين تلبية لتحريض المرأة على فعل ذلك بقولها « اذا كنت تحبني » . وبعد ذلك يتنبه العاشق الى قدوم الرفيق عبر الممشى نحو المرأة . وما ان يهر العاشق حاجز الدرايزين حتى يسمع دوى صوت . وبعد هذا بقليل فى تيار وعى العاشق نرى حاجز الدرايزين محطما . ويقنع العاشق نفسه بأن تحطم الدرايزين الطارىء هو الطريقة الوحيدة التى اكتشف الرفيق بها وجوده . وعندما يقنع العاشق نفسه بأنه حاول الانصراف خلصة فإنه الى حد ما سوف يسكن من لواعج شعوره بالمسئولية عن موت المرأة .

ثم اشارة الى الكيفية التى يرى العاشق بها دوره ودور الرفيق فى مصرع المرأة تتضح لنا فى منظرى بهو الرماية بالنار فى الفيلم . ففي الأول ، نرى الرفيق واقفا مع زمرة من الرجال المتأهبين لاطلاق النار . وعندما يازف موعد الرفيق للرماية ، يتجه لاطلاق النار على الأهداف . ولا نسمع فحسب دوى الرصاص ولكننا نراه يصيب الهدف أيضا . ومن جهة أخرى ، عندما يعين دور العاشق للرماية ، لا يقوى الا على الالتفات فقط لضرب النار ، ويعجز عن الضرب (لا يسمع صوت) . وكذلك ، يعقب منظر الرفيق وهو على خط اطلاق النار منظر آخر يبين المرأة وعشيقها وحدهما فى غرفة نومها . وينتهى منظر غرفة النوم هذا بالمرأة وهى تصرخ ولكن يغطى على صوت صراخها دوى فرقعات الرصاص الصادرة من بهو الرماية .

وفى صحنوة تنبيهه الأخير ، اكتسب العاشق درجة من البعد عن الأحداث التى كانت تشغل وعيه طوال ساعة ونصف ساعة . وقد أضفى على الأحداث شكلا مرغوبا - بمعنى . أنه أقنع نفسه بأن هناك مبررات

لتخفيف حدة شعوره بالذنب نحو قتل المرأة • ويرمز لابتعاد العاشق عما حدث فى الماضى باللقطة الأخيرة فى الفيلم التى نرى فيها لأول مرة الفندق عن بعد •

خمس قطع سهلة : (١٩٧٠)

يحكى فيلم بوب رافلسون Bob Rafelson « خمس قطع سهلة » قصة الشخص « الهلفوت » الذى ينشأ فى أسرة فنية ناجحة • فقد أدار البطل بوب (جاك نيكلسون) ظهره لمكانة طبقته الراقية فى المجتمع ليصبح أفاقا شريرا فى الحياة • وعندما يبدأ الفيلم نراه يعمل فى حقل بترول بكاليفورنيا • وعندما تسوء الحال فى حقول البترول • يرجع الى موطنه ليتورط فى كافة الصراعات الأسرية القديمة التى دفعته أصلا الى هجرة بلده • يروى لوالده المشلول • فى منولوج لاذع مؤثر أنه يشهد رحاله دائما قبل أن تسوء الأمور وأنه لا يكتث طويلا فى بيت الأسرة •

تشكلت الأجواء والعلاقات الشخصية فى الفيلم من خلال وعى بوب • وطوال معظم الفيلم • نتلقى صورة الأشياء من عين كاميرا ذاتية • يغدو معها وعى بوب هو وجهة النظر • وفى المشاهد التى يسخط فيها بوب على حياته فى حقول البترول يصور بطريقة تظهره كعنصر غريب ناشز هناك • مثلا • عندما يعود من زيارة استديو التسجيل الخاص بأخته نراه يدخل بيت صديقته بدلا من رؤيته موجودا به بالفعل (كما فى المناظر السابقة) - وهى دلالة مرئية بارزة الى أنه غير راض عن حياته هناك •

وتستمر فكرة نشوذه عن بيئته خلال المشهد الذى يعود فيه الى بيت أسرته • اذ يبدو فيه دخيلا متطفلا وهو يمر بالمراحل المتنوعة المندرجة فى ولوج هذا العالم • ومرة أخرى نتابع عين الكاميرا الذاتية بوب وهو يدخل ويتنقل فى أرجاء بيت أسرته • وفى اقترابه أكثر فأكثر من أسرته المتباعدة عنه وهو يمر من باب اثر باب - يبدو دائما كأنه غريب يدخل بينهم •

أحد المناظر اصطبح بشعور شخصية كاثرين التى يعزف بوب على البيانو من أجلها • وبينما تستعرض الكاميرا أفقيا ورأسيا ماضى الأسرة وتداعياته الموسيقية ممثلة فى الصور الفوتوغرافية المعلقة على الحائط • نفرض مشاعر هذه المرأة - التى تورط معها - نفسها على بوب • مرة أخرى يحس بوب باختناقه واذعانه لسيطرة شخص آخر • وحينما يرحل

بواب ثانية فى نهاية الفيلم ، يرجع المتفرج بفكره الى مناظر شبيهة بهذا المنظر بحثا عن تفسير . انه كم متراكم من التجارب الجائرة الخافقة التى تبدو موهلة فى صميم اغتراب بوب .

الاسلوب الواقعى : تحليل بالمقارنة

كما لاحظنا من قبل ، فان « الواقعية » كمفهوم اسلوبى تشغل الطرف الآخر من المتصل الاسلوبى الممتد من النزعة التعبيرية . ولا يتبقى الخلط بين الواقعية بمعناها الاسلوبى ودراسة الواقع الفيلسفى فى الفصل السادس . ورغم قيام علاقة ما بين الاثنين فانه توجد فوارق هامة بينهما . وعندما يعرف ناقد أحد الأفلام بأنه واقعى فى أسلوبه ، فانه فى الوقت ذاته لا يميز الحقيقة القائلة بأن الفيلم يصور الواقع . انه يهتم بمجموعات الملامح أو السمات على شاكلة : الأحداث الفعلية مصورة بأمانة ، الرمزية فى أدنى حدودها ، الاخراج يميل الى اكتساب مظهر وملبس الحياة اليومية المعتادة ، وضع الكاميرا وزوايا التصوير والحركات ليست غير عادية . وقع الأحداث فى الفيلم أعظم مما تعود المتفرج تجربته فى الأفلام الحديثة ، الفيلم يركز على التفاصيل المادية الملموسة . وتحديد ما اذا كانت حياة هذه الملامح الواقعية تهيب ، تسجيل ما هو واقع أم لا معضلة عويصة . فهى أحيانا قد تهيب ، وأحيانا أخرى قد لا تهيب ، وفضلا عن ذلك ، تستطيع الصور ذات المسحة التعبيرية الشديدة ، كما فى حالة « سانجورو » أو « أكتوبر » أو « الموت فى فينيسيا » أن تصور الواقع بجودة مبرزة .

والتحليل التالى لكيفية تناول الموضوع ذاته بأسلوبين تعبيري وواقعى يتحكمان فى تصويره - يرسم حدود الفوارق بين هذين المنهجين :

قصة جان دارك

ترجمة تعبيرية : يقدم فيلم كارل دراير « آلام جان دارك » (١٩٢٨) وهو فيلم كلاسيكى صامت صنع فى فرنسا ، عملية خلق جديد لأساليب الاعتقال والتحقيق والمحاكمة والأدانة التى واجهتها الشخصية التاريخية الشهيرة التى خلدت كقديسة بعد موتها . ويميل كارل دراير فى معالجته للموضوع الى تقريب الكاميرا كثيرا جدا فى لقطات لجان وقضائيا وهم يحاولون انتزاع اعترافات باقتراف الذنب منها . وهذه اللقطات القريبة

تشكل بيئة الفيلم فى نطاق السجن ، مفصحة بلغة مرئية عن مشاعر جان دارك نحو مرقفها . وفى حين ان الفنان التائيرى (وهو نوعية واقعية) يستمرى العكوف على الملامح السطحية للواقع ، يبحث دراير عن المشاعر الباطنية الدفينة فى صدور المشتركين . وفى حين ينشد الفيلم التائيرى تسجيل السمة اللحظية لموقف ما يسمى دراير وراء السمات العامة الشاملة .

تكشف لقطاته القريبة للرائى مشاعر جان دارك حول استجوابها . فبالنسبة اليها ، لا شىء يعنيه سوى القضية التى تخوضها . فقضيتها جهاد عام . ولا يزودنا وضع الكاميرا المتطرف بشىء يذكر الا ببشده هذه القضية فانتباهنا محكوم بالشخصيات الهائلة المائلة امامنا والجهاد الروحى الذى يحدث . ويتسم الاخراج بتلك الخاصية المؤسفة التى نقرنها بالمعالجات التعبيرية . ويجعلنا اظهر الممثلين بغير اكياج على وعى قوى نشط بسجايها البطلة وخسرونها . قبح وجوههم يتباين مع الاشراق المشع من وجهها . وبرودة المكان تتباين مع طبيعتها الداخلية أيضا . وقوى الخير والشر تتمايز بالنور والظلمة فى مناظر عديدة تتناقض فيها سيماء محياها مع قتامة الجو المحيط . كذلك تعرض الملابس هذا التناقض الموضوعى .

وبفعل زاوية التصوير وحركة الكاميرا تنطق البيئة بمشاعر الشخصيات . ففي أثناء التحقيقات تستعرض الكاميرا وجوه القضاة لتستقر بعدها فى لقطة ساكنة لوجه جان دارك . أخذت لقطات وجوه القضاة من وجهة نظر جان وهم يحاصرونها بينما تعبر صور جان الساكنة عن نظرة القضاة نحوها : فهم ينظرون اليها كصيد فى الشرك .

وأثناء تلك المناظر التى تغدو فيها جان مترددة تصورها عين الكاميرا الذاتية من زاوية عالية تجعلها تبدو ضئيلة الشأن بالنسبة للقضاة الذين اظهروا مستبدين متسلطين بتصويرهم من زاوية واطئة . وينعكس هذا الشكل فى المناظر اللاحقة عندما عرّضت جان على الموت فى سبيل عقيدتها . فهى الآن الشخصية المهيبة التى ترى من زاوية واطئة .

وقرب النهاية بعدما اتخذت جان قرارها ، تسرع ايقاعات التوليف ، متناقضة مع الايقاع البطيء الذى ميز المناظر الباكرة . ويدل هذا التغيير فى درجة السرعة على دنو الأجل ووشك انتهاء الفيلم .

ينحو تصوير روبرت بريسون Robert Bresson سينمائيا لقصة جان دارك في فيلم « محاكمة جان دارك » (١٩٦١) - مقارنة بفيلم دراير - نحو القطب الواقعي في الأسلوب . ففي وصفه للمنضال الناشب بين جان وجلادياها ، يسمح بريسون لنفسه بقليل من التناقض في الإضاءة . إذ على عكس الحال في فيلم دراير حيث يرمز للخير والشر بأشكال من النور والظلام ، نجد اللون الرئيسي السائد في معالجة بريسون هو الرمادي . وفي الحقيقة يوبد النزر اليسير جدا من الرمزية في الفيلم . إذ يفضل بريسون أن يعيد الحكاية صريحة مباشرة ، محتفظا قدر الامكان بأمانته لما سجله التاريخ عن المحاكمة . ففي قاعة المحاكمة تظهر الكاميرا الشخص عند تحدته فحسب ولا توجد أية زوايا تصوير متطرفة كما في فيلم دراير . ويسور المحقق دائما تصويرا مباشرا دون أى تغيير في زاوية التصوير .

وباستخدام بريسون ممثلين غير محترفين ، وتركيزه على الحوار التاريخي أكثر من الصورة وبساطة الأسلوب كما لوحظ من قبل ، يبدو الفيلم غالبا أنه ينزع نحو أسلوب تسجيلي موضوعي الطابع . ومع ذلك ، توجد عناصر أخرى للأسلوب تعمل عملها . فالحوار ، المكون من أسئلة وأجوبة متواصلة ، متناسق في نسيج معقد من الايقاعات التي تربط بنية الفيلم الأكبر من خلال وصلها بالأصوات الطبيعية (وقع أقدام ، فتح واغلاق الأبواب ، تحريك المزاليج ... الخ) .

٩ - التفسير النقدي

إن أول مستوى للمعالجة النقدية كما رأينا هو مستوى وصف الخواص المرئية والسمعية والمؤثرة للفيلم . وتأسيسا على هذا المستوى الوصفي يقدم الناقد في الخطوة التالية تفسيرات للفيلم . إذ تحت عين الناقد المفسرة تنبدي الأفلام لسانا معبرا عن أشياء جليلة مثل الحقائق الدينية والأفكار الأسطورية والموضوعات الانسانية والرموز الكلية العامة .

ويستطيع الناقد باستنباط الصيغ الوصفية والتفسيرية أن يعين السمات الجمالية للفيلم (وهو المستوى الثالث) . ويقتضى تحديد السمات الجمالية (الوحدة وعدم الوحدة والفكاهة والتكليف والدراما) أن يسبقه نشاط وصفي وتفسيري . وتنطوي الأفلام على سمات جمالية لقيام علاقات بين عناصرها المرئية والصوت والمؤثرات (المستوى الأول) وهيمنة فكرة شاملة تنتظمها في بناء رصين . كأن تكون موضوعا أو فكرة أسطورية (المستوى الثاني) . وأخيرا ، وعند المستوى الرابع ، يصبح إصدار حكم على فيلم أو تقييمه هو الاجراء النقدي لتقرير أنه جيد أو سيئ . من الناحية الجمالية . وتعتمد مثل هذه الأحكام النهائية أولا وقبل كل شيء على أحكام المستوى الثالث الجمالية .

وفي حين يظل نقد المستوى الأول سلسا بلا أشكال نسبيا ، ما يزال النقد في المستوى الثاني مدعاة للتساؤل والاعتراض تارة أو أخرى . واحد من أجلى التعبيرات افصاحا عن مثل هذا الاستياء أو عدم الرضى يصدر من Susan Sontag سوزان سونتاج وبخاصة في مقالها : « ضد التفسير » (ويتضمنه كتابها المعنون : « ضد التفسير ومقالات أخرى » - طبعة نيويورك ١٩٦١) .

تعتقد سونتاج أن التفسير النقدي في الأغلب الأعم يقود الراغب في تذوق الفن عامة وتذوق الفيلم خاصة بعيدا عن العمل الفني لا اليه . وهي تستشهد بشعار د. هـ . لورنس : « لا تثق قط في الراوى ، ثق في

الرواية « وترى النزوع الى تشدائد المعاني الكامنة وراء ما هو أمامنا - بمعنى الكلمة الحرفي - في العمل الفني أشبه بأعراض لرغبة التحكم بوضع الأشياء في تصنيفات سلسلة طيعة القياد .

وتعتبر سونتا ج الجزء الأخير من القرن العشرين زمنا تتواجد فيه بوجه خاص حاجة ماسة الى الاتصال المباشر بالأشياء . وعالمنا يبدى عوزا في التواصل على مستوى حرفي المعنى وفي الارتباط بالأشياء الحية المستعصية القياد . والفن مع ذلك يستطيع أن يكون عطية لما هو بسيط حرفي المعنى ولما هو مستعصي القياد .

مع هذا كله خضع البعض من أزوع الفنانين لتفسيرات لا تنتهي . فقد نظر الى شخصية « ك » التي ابتدعها كافكا في « المحاكمة » على أنها رمز المسيح أو المسيح الدجال ، وعلى أنها رمز الاثنين معا أو ليست رمزا لأيهما إطلاقا . وتلاحظ سونتا ج أن مسرحيات بيكيت المزهفة عن الوعي المنطوي على نفسه تقرا باعتبارها بيانا عن اغتراب الرجل الحديث عن المعنى أو عن الله أو باعتبارها قصة رمزية لعلم أمراض النفس . وتوضح أن مسرحية تينيسي وليامز « عربة اسمها اللذة » ينظر اليها على أنها تصوير « لانهيار المدنية الغربية » . . . [بدلا من] كونها رواية مسرحية عن وحش وسيم يدعى ستانلي كوالسكي Kowalski وحسناء ذابلة ضاوية جرباء تدعى بلانش دي بوا » .

وتشير سونتا ج الى الكثير من الفن الحديث على انه عملية خلق أعمال هي « قلنات من التفسير » فالافراط التفسيري الذي يتصيد الرمز صعب عسير مع التصوير الزيتي الذي يخو من المحتوى . والفن الشعبي يحقق هدفا مماثلا بأسلوب مغاير . أتى بتقديم محتوى واضح جدا بحيث لا يفسر (مثال ذلك الفيلم الضخم لآندى وار هول « عملية حبس كاهيل ») وفي السينما تعجب سونتا ج بأعمال وار هول وجودار وتريفو من أجل « خاصيتها اللارمزية » . فقيمة اللارمزية اذن تكمن في قدرتها على تقريتنا أكثر من الفن ذاته : لا توجد تفسيرات رمزية ميسرة لكي نداخل في تجربتنا .

ويمكن أن يفهم فيلم ستانلي كوبريك « برنقانة إلية » (١٩٧١) بطرق شتى ذات مغزى في ضوء الديناميكية اللارمزية التي تناقشها سونتا ج . فالشخصية الرئيسية - وهي اليكس - مرتبطة بمشاعرها . وليس عنقه نتاج مرض عصابي مكنون . بل يقترب أعمال العنف لأنه يحب أن يفعلها ، لأنها متعة ، لأنها زاخرة بالحياة والاثارة .

ومن أكثر المناظر ترويعا للقلب في الفيلم هو قيام اليكس بقتل امرأة بواسطة عملها الفني - وهو تمثال ضخيم للذكر رجل يمثل عضو الجنسية بجلاء لا يتأني معه أن يكون رمزيا . والفن الشعبي في الفيلم من نوع الأسلوب اللا رمزي . وفي هذا العالم لم يعد يمكن تمييز الخيال من التجربة ، ولا الفن من الحياة .

ويهيئ لنا الإيقاع البطيء لفيلم كوبريك ، والذي انتقده المعلقون الكثيرون بشدة ، فسحة من الوقت لكي نشاهد كل الفن الشعبي في بيئات الفيلم . وكما تلاحظ سونتاج ، نحن نعيش حياة بالغة السرعة والقوضى والضجيج بحيث نحتاج وقتا ومادة واقعية بسيطة غير منيقة لكي نستعيد حساسياتنا . وفيلم « برتقالة آليّة » يعطينا الاثنين معا .

ما مدى صحة حجة سونتاج ؟ قد تسلم جدلا بأن بعض التفسيرات يفرض بافتعال على الأعمال التي يراد القاء الضوء عليها . قرؤية « عربية » اسمها المذمة ، كتصوير لانهايار المدنية الغربية تبدو حالة بينة لمثل هذا التفسير المتزايد . ويمكن الاعتراف أيضا بأن الكثير من الفن الحديث ، بما فيه الفيلم المعاصر يكتسب مظهرها لا تفسيريا أو لا رمزيا . ويبرز مثال « برتقالة آليّة » قسمة هذا المنظور . ومع هذا يبقى السؤال عما إذا كان من الأفضل تذوق الفيلم دون تفسير أم لا .

ترتكز حجة سونتاج على فكرة أن ملاحظة فيلم ما مع وجود تفسير في البال تداخل مع فهم المحتوى الحرفي للفيلم . ومن المفترض أن مرتاد السينما يواجه بجملة طرق يختار من بينها ليتذوق الفيلم - وهي طرق تزعم سونتاج أنها تستبعد كل عنها الأخرى بالتبادل . وتجنب سونتاج التركيز على المستوى الوصفي لتذوق مع تحاشي المستوى التفسيري قدر المستطاع . ومع هذا ، لا يتداخل التفسير دائما (أو حتى غالبا) مع فهم ما ينطوي عليه الغرام حرفيا . بل : عوضا عن ذلك ، كثيرا ما يحدث أن ينشأ شكلا للوعي بها : أحدها حرفي والآخر تفسيري .

وفي فيلم « برتقالة آليّة » مثلا ، يستطيع المتفرج أن ينتبه إلى كل من ملامح المستوى الوصفي للفيلم والتراكيب التفسيرية معا . ويتيح أحد التفسيرات على فكرة التطهير - فكرة اعتناق اللا شعور : فالمتفرج يتدبر مع اليكس الذي يعامل على امتداد الفيلم كشخصية أكثر جاذبية من سائر الشخصيات المقولبة حوله . ويتوازي بلطف حوار الأسر وفطنته وحديثه الطلق الدافق وجرائنه مع شخصيات الحرس الفاشي ، والليبرالي المتكلف ،

وأبويه الأحمقين ورفاقه الحميمين (الذين يصبحون من رجال البوليس)
وهلم جرا . وبهذا الاندماج مع الشخصية يستنكر المتفرج خنق اليكس .
فى عمليات اللاشعور . يصبح الأشخاص والمواقف مبالغاً فيها، ومن
ثم كانت القولية وأشكال الصراع المبسطة فى فيلم « برتقالة آية » .
وتفيد تشويشات البيئة ، وخيالات الحركة السريعة والبطيئة وسمة
الكوابيس الغالبة على مشاهد العلاج مركز لودوفيكو Ludovico
(مع ذبذبات اللاشعور) - فى خلق جر يمكن أن يحدث فيه هذا
التطهير النفسى .

ويمكن أن تجد أيضاً التراكيب الروائية الأسطورية فى الفيلم .
فقد اعتبرت مغامرة اليكس نوعاً من الأوديسا اكتملت بالعودة الى مكان
مميز بعلامة « وطن » . ويؤكد الاحتفال الذى يعقب رجعة اليكس من
علاج لودوفيكو (الذى يستأصل منه نوازع العنف) انسانيته من جديد
بشرح الفكرة الأسطورية القائلة بأن العنف والمقاتلة أمران طبيعيان فى
حياة البشرية .

وفيلم « الطريق » (١٩٥٤) لفيدريكو فيليني مثل آخر يمكن أن
تتم مناقشته فى ضوء قضية التفسير . فهو قصة رجل جبار يدعى
زامبانو ويبلغ تبلىد مشاعره نحو مساعدته الرفيقة الحزينة حداً من
القسوة يبدو عنده عاجزاً عن الشعور الانسانى . ولكنه فى مشهد الختام
عندما يدرك أنها قد رحلت الى غير رجعة ، يشعر بخسارته شعوراً عميقاً .

وفيلم « الطريق » كما ينم عنه عنوانه ، أغنية للطريق . ويستجيب
المراء لجو الفيلم بنزعة الطبيعية حيث الطرق المنداة والبؤس والقذارة
والوجبات الهزيلة وشعور اليأس والفراغ . ولا تتضمن هذه الاستجابة
أى تفسير . ويمكن ، رغم ذلك ، أن تشرى تجربة رؤية « الطريق »
بالتحليل الرمضى .

وفى عالم فيليني يحكم على الشخصيات بالوحدة الموحشة .
وتقودهم محاولاتهم للهرب من هذه الحال الى الانهماك فى احتفالات جماعية .
وتشتمل هذه الاحتفالات على سيرك (المهرجون) وطقوس لهو وعريضة
(لالة الحياة) وموكب (٨/٤) وحفلة تنكرية (جوليت الأرواح) ووليمة
(ساتيريكون فيليني) . وبعد أن تستنفد محاولة الهرب هذه غرضها
تجد الشخصيات نفسها أكثر وحدة وانزواء . وعادة ما يكون الفجر هو
اللحظة التى يتبدد فيها وهم الهرب وتعود الشخصيات الى وحدتها .

وفى فيلم « الطريق » تنشيد جلسومينا الصحبة والزمالة من خلال رقصها وغنائها لكى تغلب على مشاعر حنينها لبلدها . وزامبانو ينبذها تاركا اياها فى حالة من الوحدة . وفى النهاية ، يترك فيللميني زامبانو فى نفس الحال ، ونحس عزلته بألم شديد .

وتنهض علاقة جلسومينا وزامبانو ببهلوان الحبل المشدود « ال ماتو » على فكرة التوازن الرمزية فى الطبيعة بين قوتيهما الأوليتين : النار (مقرونة بزامبانو) والماء (مقرونا بجلسومينا) . وحينما ترى ال ماتو أول مرة يعرض نسخته سائرا على حبل مشدود وسط غلالة من لهب . ثم فى منظر لاحق ، يتعارك فيه مع زامبانو ، نراه يهاجم زامبانو بالماء . وفى منظر بعده أيضا ، يحاول زامبانو أن يخفى جريمة قتله ال ماتو عرضا بدفع سيارته من فوق جسر الى قاع النهر وتلوح النار مرة أخرى حين تنفجر السيارة مشتعلة باللهب . وهكذا يتأرجح ال ماتو بين عنصرى الطبيعة البدائيتين وبين الشخصيتين المرتبطتين بهما .

ويمكن فهم العلاقة الشاذة التى يحاول ال ماتو عقدها مع جلسومينا فى ضوء هذا التركيب الأساسى الأولى المثال . فهو يطلب منها أن تأتي معه ثم يقول انه لن يتألفها . يحرضها على ترك زامبانو ثم يوافق على أنها يجب أن تمكث معه . فالتوازن الطبيعى الذى يسعى الى تحقيقه هو ذلك التوازن الذى يمكن أن يؤدى فحسب الى هذا النوع من التناقض الوجدانى .

وهكذا تتطلب الأوجه الرئيسية للعلاقات فى فيلم « الطريق » تفسيراً رمزياً . وكما هو الحال فى تذوق فيلم « برتقالة آلية » لا يلزم المتفرج أن يختار بين أسلوبين للاستجابة : فأحدهما يشرى الآخر .

وفى ضوء الأمثلة المقتبسة من فيلم « البرتقالة الآلية » و « الطريق » ربما تراهى أن وجهة نظر سونتاج تحتاج الى تعديل : فى حين لا ينبغى أن يكون الرمزى هو الأسلوب الوحيد لادراك الفيلم ، فإنه والأسلوب الحرفى للادراك غير متناقضين .

اذن يستطيع التفسير أن يضيف وأن يشرى بالتالى خبرتنا بالأنلام السينمائية ، وسوف نوضح الأشكال التى يتخذها هذا الأسلوب من النشاط النقدى فيما بعد .

الفيلم ذو الأساس الأسطوري :

مظهر هام في كثير من الأفلام هو وجود التراكيب الأسطورية .
فالشخصيات والأشياء والأحداث في الفيلم لا يمكن أن تكون أضخم في حجمها الطبيعي من نظائرها في الحياة الواقعية فقط بل يمكن أن تكون أيضا أكبر موضوعيا من الحياة (في ضوء الأساطير التي قد تجسدها) .
والعناصر الأسطورية هامة في الفيلم بسبب الطريقة التي تستطيع أن تفيد بها كتراكيب أساسية في تطوير الحدث . (ولا نستخدم كلمة « أسطوري » هنا بمعنى « الخيالي » أو « الزائف » . بل الأخرى بمعنى تجسيد لمعتقد غائي جليل المعنى لثقافة ما) .

وقد اتخذ العنصر الأسطوري أشكالا عديدة . ففي العالم القديم . كانت الحكايات الأسطورية تهتم بالآلهة أو غيرها من الكائنات العلوية الحارقة أو بالأحداث الفذة غير العادية . وعلى مدار التاريخ تطورت أشكال دينوية السمات لهذه الأساطير تضمنت في ثناياها الأشخاص والأحداث التي توجد في حياتنا اليومية المعتادة .

وتلعب الأساطير دورا بنائيا في كافة أجناس الفيلم : فيلم الرعب . فيلم الغرب . فيلم العصابات . فيلم الاثارة . فيلم المغامرة . فيلم الغموض البوليسي . الملحمة الانجيلية . الفيلم الكوميدي . الفيلم التراجيدي والفيلم الرومانسي .

وتشمل الحركة التعبيرية الألمانية ، بالإضافة الى فيلم « كاليجارى » فيلمين مرموقين من أفلام الرعب هما فيلم بول فيجنر « الغول » (١٩١٤) واعيد اخراجه في ١٩٢٠) وهو حكاية من حكايات فرانكشتاين . وفيلم فريدريش مورناو « نوسفيرا تو » (١٩٢٢) وهو اسدى حكايات دراكولا . ويقوم فيلم « الغول » على أسطورة يهودية يحبس فيها أحد الربانيين تمثالا من الصلصال (غول) . يتسلم أحد تجار العاديات تمثال الغول من بعض العمال الذين استخرجوه في حفرياتهم بموقع معبد يهودى قديم . وباستخدام معرفته بأسرار الربوبية ينقث الروح في التمثال ويجعله خادما له . ويقع الغول في غرام بنت التاجر . وعندما تصدم يستبد به الغضب ويتعقبها محطما كل شئ في طريقه .

يضرب فيلم « الغول » بجذوره في أسطورة فاوست التي تقول بوجود معرفة لا يجزئ البشر على طلبها . وبوجود مناطق في الحياة من

الخبر أن تترك دون ارتياد لأنه لا يتفق ونواميس الطبيعة أن يحيط الجنس البشرى علما بها . ولكن فاوست يسعى إلى تجاوز حدود طبيعته ببيع روحه في سبيل هذه المعرفة . ويرتكب التاجر - ومعها زهرة - الشخصيات الأخرى في الأدب - مثل دكتور فرانكنشتاين في فيلم جيمس هويل « فرانكنشتاين » (١٩٣١) - المعصية ضد الطبيعة ببعث الحياة في الجهاد .

وفي حكاية فرانكنشتاين تلعب أسطورة أخرى مفادها أن الحب يقهر الجميع - دورا حاسما في قمع ثورة الوحش المفزعة . وفي المنظر النهائي المذهل لفيلم جيمس هويل يتغلب فرانكنشتاين - مدفوعا بحبه لعروسه - على نزع الشر التي تملكته : وتتبدل صورة الوحش - المعكوسة في مرآة ضخمة - تدريجيا بصورة فرانكنشتاين .

ويضفي تأسيس أفلام الرعب على أسطورة فاوست (وكذلك في حالة « فرانكنشتاين » ، على فكرة أن الحب ينتصر على الشر) مسحة العمومية على الحدث في فيلم فيجنر وهويل التي تؤثر في نفوسنا أعنى تأثير .

ومثل حكاية فرانكنشتاين يقيم فيلم ف . و . مورناو «نوسفيراتو» أساسا عاما لحكايته بتأصيلها في الاعتقاد الأسطوري بسلطان الحب في الشر . إذ يحول مورناو بطريقة ممتازة نسيجا خارقا للطبيعة في عالم فيليه : انسان تتهدد حياته بحاجة الكونت نوسفيراتو للدم البشرى . فقد حملت عربة تقودها الأشباح في دروب غابات كارباتيا كاتبها شابا إلى قلعة الكونت لتسوية عملية تجارية . واصططغت الرحلة بجو الخوارق باستخدام الحركة السريعة والصورة السالبة . وباعجوبة ينجو الكاتب من هجوم مباغت شنه نوسفيراتو . ويتعقبه مصاص الدماء ناشرا الفوضى والدمار إلى أن يتحطم . ويحتوى المنظر الختامى والمنظر الذي يهرب فيه الكاتب على مغزى أولى **المثال** . ففي المنظر الأول . وبينما يوشك مصاص الدماء على الانقراض على الكاتب ، تستيقظ زوجة الكاتب ، نينا ، وهي هناك في بيتها ببساطة نائية - على هاجس بأن زوجها الغائب في خطر . ويفرض انزعاجها على زوجها العزيز مفعوله عبر الأيمال ويجبر نوسفيراتو على وقف هجومه . وفي المنظر الختامى ، تقابل نينا مصاص الدماء وتدعوه دون خوف لقضاء الليل معها مدركة أنه سوف يقضى عليه إذا اشرفت الشمس وهو خارج قلعته . ويجيب دعوتها ويموت .

ويمثل فيلما « الملاك الأزرق » و « كاباريه » اللذان ناقشنا أسلوب
إخراجهما من قبل ، الطريقة التي يمكن للأفلام الموسيقية بها أن تطرق
المصادر الأسطورية التماسا لبعض جاذبيتها . فالمعلم في « الملاك الأزرق »
شخصية نمطية رئيسية تنخرط في الكفاح من أجل أي شيء تفتديه
بروحها . وفي « كاباريه » نتحدث ليزا مينيلي عن مواهبها الغابرة وتصيح
حفلاتها الموسيقية بملهى الكيوت كات حقاوات صاخبة باستحواذ الشيطان
عليها . وتتجلى هذه السمة بنوع خاص في المنظر قبل النهاية حيث
تنطلق ليزا ومدير المراسم خارجين من منظر يشبه منوى الجحيم .

ونوعية الفيلم الموسيقي تكاد ترتبط ارتباطا مباشرا بالعنصر
الأسطوري . ويمكن معظم قوته في تمكن الأفلام الموسيقية من خدمة
الاشواق اللاشعورية كالتى تكتشفها في أحلامنا . فنحن نريد لا شعوريا
أن نعيش في عالم يتكف فيه كل شيء (إذ في الأفلام الموسيقية يرقص
الناس بدلا من المشي ، ويفنون بدلا من الكلام) ، ويغدو كل شيء مشرقا
مشمسا دافئا ، وتجعل فيه قوة الحب كل شيء ينتهى على خير ما يرام .

وقد تطرق التفكير أيضا الى أسلوب شابلن الكوميدي بوصفه اطارا
أسطوريا : يقول آندريه بازان عن رسم شابلن لشخصية الصعلوك الصغير
التي اشتهرت عنه : « شارلى شخصية خرافية تعلو فوق كل مغامرة
يتورط فيها » . ويمكن تتبع منزلة شارلى الأسطورية لقدرته على حل
جميع المواقف المعقدة بطريقة تبين بجلاء نزوات كل انسان وتوهمات .
ففي فيلم « الأزمنة الحديثة » (١٩٣٦) يهزم شابلن عصر الآلة ونظام
السجن والاتحادات النقابية . وفي انتصار شارلى على السلطة نيابة عن
الآخرين ببعض من أعمق الحاجات النابعة من ارتباطنا بحياة مجتمعنا
الشامخة البنيان . اننا نتمنى أن نكون قادرين على فعل ما يفعله شابلن .

وينطوى معظم تركيبة أفلام المغامرات عند هوارد هوكس
على جذور أسطورية . ففي فيلم « هاتاري » (١٩٦٢) يشبه جون واين
تنافس عدة صيادين على المرأة الوحيدة المتاحة لهم بأنه « عملية طبيعية » .
والفكرة الأسطورية التي تنادى بأن الرجل يجب أن يختبر نفسه على « حرك
البيئة حوله وينبت وجوده لأنداده هي أساس الطقوس التي تجتازها
الشخصيات لتصبح عضوا في الدائرة الداخلية في « هاتاري » .

ويمتلك فيلم الغرب (الوسترن) رابطة من أقوى الروابط بالعنصر
الأسطوري . فاعمال المقاومة التي تكون لب الوسترن متأصلة في النماذج

أو الأنماط الرئيسية المتعلقة بوضع الجنس البشرى فى الطبيعة .
فالوسترن يحتفى بأسطورة الاستعداد الطبيعى للعراك . ويحاول فيلم
هنرى كنج « المدفعى » (١٩٥٠) أن يحدد عن هذه التركيبة . إذ يلعب
جريجورى بيك فيه دور مدفعى مسن ستم الحياة التى يحيها . ولما أصيب
فى مقتل على يد شاب يوشك أن يتقلد الآن وشاح الغلبة الأسطورى -
يصير بيك ألا يقبض على الشاب بل يترك لأسوأ مصير يلقاه باضطرابه الى
العيش مشهورا كمدفعى . ويشعر المرء بأن محاولة تقض البناء التقليدى
لأفلام الوسترن فى هذا الفيلم محاولة عقيمة غير مؤثرة ، ربما لأنها تأنى
بأسطورة أخرى هى أسطورة « السوبرمان » « الوجدانى » الذى يتجلى
فى تجلده وصبر ضربات قدر خبيث مؤذ . ولكن تعلقنا بأسطورة الاستعداد
الطبيعى للعراك من القوة بحيث يتعذر الاطاحة بها بسهولة .

وفيلم جورج ستيفنز « شين » (١٩٥٣) كما تقول كلمات ناقد
فطن - هو تصوير للسيد : « المسيح حامل البندقية ذات المقبض المصنع
بالآلىء - الذى يستطيع أن ينقذ البلد المهدد بالخطر من قوى البغى
الخارجة على القانون » ترى شين (ويؤدى دوره الآن لاد) من خلال عيون
مستقبل أمريكا ، ممثلا فى الصغير جوى ستاريت . . . وليس من قبيل
المصادفة أن يتسمى والدا جوى باسم جو وماريون ، وأن يقفا فى انتظار
ابن المسيح الذى سوف ينجيهما . . . ان قدوم بطل الوسترن نوع من
القدوم الثانى للمسيح ولكنه فى هذه المرة يرتدى بزة المدفعى ، فهو
المخلص الوحيد الذى يمكن لأدغال الغرب وفيافيه ووحشيته الصرف أن
تقبله .

لا يريد شين أن يحارب بعد ذلك ، ولهذا يندرج بعض من بناء فيلم
« المدفعى » فى ثنائى « المسرحية الأخلاقية » لاستيفنز . ولكن حين يتعين
على شين أن يتصرف نراه يفعل ذلك بضراوة بالغة . وتهليل الصبى
المجلجل باسم شين فى نهاية الفيلم ترسخ من جديد قدسية العراك
الأسطورية .

ولا ينبغي أن ينظر الى العنصر الأسطورى على أنه عنصر دخيل على
فهمنا للأفلام السينمائية . فنحن لا نلاحظ حكاية الوسترن مثلا ثم نميز
بعد ذلك ارتباطاتها بالموضوعات الأسطورية والصور النمطية الرئيسية .
بل ينشأ الاثنان معا لأن ادراكنا ذاته لأحداث الحكاية يتحقق من خلال
المقولات الأسطورية .

عندما ينزل وايات ايرب الى اوكيه كورال لكى يزود عن المدينة ضد العناصر الخارجة على القانون فى فيلم جون فورد « عزيزتى كليهما تانين » (١٩٤٦) يتشج فعله بقدمية أسطورية . والعامل الفعال فى ادراك المتفرجين تحديه للعصابة هو أسطورة « التوافق الطبيعى » . فجزء مما نراه يحدث هو بالتأكيد ، رجل يواجه طغمة من قطاع الطرق السفاحين . ولكن جزءا آخر مما ندركه هو استعادة توازن الطبيعة . فالشر ، ممثلا فى عصابة قطاع الطرق ، موجود فى الحياة ، ولكن بعملية ما طبيعية ، يتم تحييد هذه القوة بظهور قوة مضادة تعمل للخير ، مجسدة فى هذه الحال - فى وايات ايرب - وثمة أفلام لا تحصى من أفلام الوسترن الأخرى القائمة على هذا البناء الأسطورى ، تعود الى حد ما فى فاعلية تأثيرها على ادراك المتفرجين لمناظر المواجهة - على مقولة « أسطورة التوافق الطبيعى » .

وتستطيع أية أسطورة أن تهبط طريقها من جنس الى آخر . فالغرد فى الوسترن يكتشف شخصيته عند مواجهة بيئة بدائية . يصطاح صديقا حميما - فى الغالب هندي - وحصانه وبندقيته . فالشر جزء اساسى لازم لتلك البيئة ولكنه يقهر بعد ابتلاء كثير .

وفى فيلم العصابات قد توجد نفس العناصر . فالبندية موجودة ولو أنها قد تظهر فى شكل أكثر تعقيدا (بندية آلية مثلا) . وتحل السياراة محل الحصان وتصبح المدينة بديلا للبيئة البدائية . ويضيع عادة البعد البطولى المقترن ببطل الوسترن فى هذا التحوير . اذ فى حين يتمتع راعى البقر بسلطة نابعة من ميثاق شرف يلتزم به بدقة نجد راعى العصابات لا يمتلك غير القوة .

وفيلم سليزنجو « راعى البقر فى منتصف الليل » مزيج ساحر من هذين الشكلين للتركيب الأسطورى . اذ يلبس جويك (جون فوات) زى راعى البقر وعندما تملكه نشوة الجذل والابتهاج يشرح صاحبا مثل راعى البقر بطل أفلام الوسترن التى لا تعد ولا تحصى . اما البهيرة التى يتوجه اليها رأسا فهى مدينة نيويورك . ومطافه بين نساء المدينة الموسرات . ومركبة السفر التى تحمله هناك ومنها بعدئذ الى أرض التخوم الجديدة الموعودة (فلوريدا) هى أوتوبيس جريهاوند Greyhound

وفى نيويورك يلتقى جويك بتلك الشخصية أسيرة الحرافات - الهندى ، فى صورة ريكو « راتزو » ريتزو ، وهو محتال أعرج (داستن هوفمان) . وفى الوسترن يستحدث لقاء راعى البقر ببيئته البدائية

وعلاقته بالهندي تغييرا في شخصيته . ونجد في نهاية الفيلم أن جوباك قد مر بمثل هذا التحول . وفي طريقه الى فلوريدا ، يلقي بملبس راعي البقر بعيدا من أجل زى ملائم لحياة جديدة في ميامي ويعلن أنه سوف يلتحق الآن بوظيفة .

وفي حين يفي جوباك بالكثير من ملامح راعي البقر الأسطوري بأفلام الوسترن ، فإنه يناسب أيضا الدور المألوف لحصم البطل ، الموجود في كثير من أفلام الوسترن المسماة بالجديدة ، (وأنواع أخرى أيضا) . وتنفق محاولاته لكسب رزقه ، وحينما يلتقيان أول مرة ، يحتال عليه راتزو . وتبلغ اخفاقات باك أوجها في القتل والهرب . وينتهي الفيلم بسحوظة أخيرة غير بطولية عندما يموت راتزو الذي حاول باك انتقاذه .

ورغم هذا العنصر اللا بطولى ، يطرق فيلم « راعي البقر » المصادر الأسطورية . ومع أن القلائل من الناس سوف يظنون عن وعى أن جوباك ينفرد ببعد فطرى النمط ، فإن المفولات الأسطورية رغم هذا تظل جزءا من إطار المفاهيم الذى يستثير استجابتنا .

البنائية والتفسير الجدل :

شكل تفسيري آخر هو الجدلية (الديالكتيك) ، وهو تفاعل بين قوى متضادة يخرج منه تركيب جامع . وهناك نظرية مرموقة وفعالة في تفسير الفيلم اسمها « البنائية » تؤكد بشدة على التراكيب الجدلية في فهم الأفلام . وبعض هذه التراكيب أساطير لأن العنصر الأسطوري يتركز غالبا على المقابلات أو النقااض .

وفي شرح الكيفية التى تشكل بها التراكيب الأسطورية والجدلية الأخرى ادراكنا لأحداث الفيلم يرى البنائيون أن العالم «دالة» الأشكال التى يمتحها وعينا له . ومن أبرز البنائيين نويل بيرش وهو مخرج ومنظر سينمائى ، وكلود ليفى - شتراوس وهو عالم انثروبولوجى تركزت دراساته كثيرا على عنصرى الأسطورة والطقوس ، وكريستيان ميتز الذى يطبق أساليب النظرية اللغوية الحديثة على تحليل العناصر المراثية والسمعية

(*) في الرياضا اذا توفقت كمية ما (س) على كمية أخرى (من) بحيث تعين (من) كلما تعينت (س) فإنه يقال ان (من) دالة للكمية (س) . (المراجع) .

لفيلم كالأشارات والرموز والتراكيب السينمائية الأخرى . وتتناقش
المناهج البنائية ، أيا كان ميدانها في كونها غير تاريخية . وسوف تناقش
مضامين البنائية بتوسع في الفصل العاشر .

وقد استخدم بيتر وولن أفلام هواردهوكس ليوضح كيف يعمل
التحليل البنائي . إذ بدلا من العكوف على التفاصيل المادية لفيلم ما أو
الأسباب التي تدعو المتفرج الى أن يستجيب في وقت معين وبطريقة معينة ،
يستنبط البنائي ما يسمى بالميزات البنائية العميقة . وفي حالة أفلام
هوكس تكون بؤرة الاهتمام عادة موضوعات وأحداثا وأساليب مرئية معينة
متكررة تنبع من النقائض المتعارضة . ويمثل هوكس حالة ممتعة تثير
الاهتمام بوجه خاص لأنه اشتغل فعلا في شتى أجناس الفيلم ولو أن معظم
أفلامه من نوعين اثنين : دراما المغامرة والكوميديا المتوسسة . وأسمى
عاطفة في أفلامه من النوع الأول هي الصحبة الحميمة بين أفراد جماعة
كلها من الذكور ويعيش أبطالها في عزلة عن المجتمع . فمن خلال عملية
ما طبيعية تفسد أجهزة الراديو أو تحاصر الطائرات بالضباب الكثيف
أو يتأجل سفر عربة الركاب القادمة مدة أسبوع . ويشتمل التأهل
للدخول في هذه الجماعة المغلقة على إجراء طقس يوثق رباط الجماعة سويا
ويلزم اندماج أعضائها فيها بخصوصية حميمة .

ويمكن للنساء أن تنضم للجماعة باجتياز طقوسها فحسب . فهن
دائما مكنن خطر ، وضحاياهن هم الرجال - وتؤخذ تصرفاتهن دائما
بأرتياب .

إن مضمون تركيبة أفلام هوكس الكوميدي هو النكوص الى عهد
الطفولة والهمجية ، أو قلب أدوار الجنسين التقليدي بحيث تسيطر النساء
على الرجال كما في فيلم « كنت عروس حرب الذكور » (١٩٤٩) .

في أفلام هوكس ، إذن ، تكون ركائز بنيانها الجدلية هي : المستقل
ذاتيا والمستدل المحكوم ، الشخص الفرد ضد البرية المقفرة ، الذكر ضد
الأنثى ، تمام الانجاز ضد النكوص ، الأصيل ضد الدخيل .

ووفقا لنظرية البنائية سوف نفهم ونتذوق الفيلم حالما ننفذ الى هذه
البنيات العميقة . والخيار البديل هو أن نتحدث عن التوقيت التاريخي
لفيلم ، عن حيكاته ، عن مثليه ، عن رسالته الاجتماعية وهلم جرا - وهي
أمور عند البنائيين تغفل ديناميكيات الفيلم .

ولقد كان هدفا رئيسيا لهذا الكتاب أن يبين كيف أن التصور التاريخي للفيلم يتحكم في تذوقنا لمجال التعبير . وقد قدمنا أمثلة عديدة تناقض نظرية البنائية ، وتوضح أن المعنى والسمات الجمالية للمقطات والمناظر بل حتى الأفلام بكاملها تعتمد على المميزات التاريخية - الوقت الذي أنتج فيه الفيلم أو الوقت الذي يختبر فيه الفيلم . وفي ضوء هذه الأمثلة كلها التي تضاد قوة الدفع اللا تاريخي للنظرية البنائية ، ربما نراى أن قابلية تطبيق المنهج البنائي على الفيلم مبالغ في تقريرها .

وفي حين أن البنيات الجدلية العميقة ، مثل تلك الكامنة في أعمال هوكس ، من أهم العوامل حسمًا في تذوق الأفلام جماليا ، فإنها ليست العوامل الوحيدة . إذ لو لمعينا جانبًا انحيازًا للاتاريخي ، يهيئ المنهج البنائي طريقة أخرى مجدية في إثراء تقديرنا للأفلام .

ولأن الفيلم الكوميدي نوع تبرز فيه بجلاء البنيات الجدلية ، فإن الأمثلة المأخوذة من هذا النوع تفيد بوجه خاص في إيضاح كيف تؤدي هذه البنيات وظيفتها . ففي عوالم شارلى شابلن وباستر كيتون نحمل الأسماء مرتبة البطولة فيها تماما شأن البطلين المهرجين . والأسماء يخضع عليها ذوات إنسانية تقريبا . وفي هذا الصدد يذكر المرء بخاصة مجموعة الآلات في فيلم « الأزمنة الحديثة » وتلك القاطرة الضخمة التي يركبها كيتون في فيلم « الجنرال » (١٩٢٦) .

ومع أنه يوجد تفاعل جدلي بين كل من هذين الممثلين الهزليين والأشياء حوله ، فإن هذا التفاعل يتخذ أشكالا مختلفة . في أفلام شابلن ، تصبح الأشياء أعداء ينبغي قهرها ، ولو أن طريقة شارلى ، كما يوضح بازان بحق تماما - أقرب إلى كونها عملية التفاف حول الموقف منها إلى تدبير حل له (مثل هزيمة الشيء) . أما كيتون فإنه مفرم بالشيء الضخم : ديناصورات ، شلالات مائية ، عابرة محيطات ، قطار ، جيوش كاملة ، باخرة ، عاصفة بحرية ، قوة بوليس نيويورك . وفي أفلامه ، يأخذ العنصر الجدلي المتضمن هذه الأشياء في السير قدما مع الشيء الضخم بوصفه خصما في البداية ثم حليفا في النهاية .

تتحرك القاطرة الضخمة من تلقاء نفسها ، وقبل أن يلهم باستر بأحوالها تنطلق به ماضية في طريقها بأقصى قوتها . إنها تتصرف بشذوذ : البخار يندفق خارجا منها ، النار تندلع في فرنها ، وهي تواصل اندفاعها في عناد لا يلين . ويبتل باستر تماما بالماء ، ويكاد أن يلقي حتفه بفعل

عندما تجره القاطرة وأن « يخوزق » تقريبا على شبكة كاسحتها الأمامية .
ولكن شيئا فشيئا تصبح القاطرة رفيقا مخلصا لباستر حيث يصمدان
معاً في وجه لصوص القاطرات الذين يقتفیان أثرهم .

وفي هذا التفاعل الجدلي مع الأشياء ، يتميز كل من الممثلين الهزليين
بعلاقة جلية بارزة بالطبيعة . ف شخصية كيتون ، في أوضاع تنكره
العديدة ، تنقزم أمام أعمال الطبيعة العملاقة من حوله . ويستخدم كيتون
أسلوب اللقطة الطويلة ويفضل وضع الكاميرا الذي يصور اللقطة العامة .
وكلاهما يؤكد ضالته بالنسبة للأشياء حوله . كذلك يستخدم شابيلن
اللقطة الطويلة ، ولكنه يفضل وضع الكاميرا المتداخل في اللقطة القريبة
لكون فيلمه الكوميدي من نوع أكثر حميمية بكثير . وينجلي هذا الأسلوب
في فيلم « هبة البعث عن الذهب » . ومع أن المناظر الخلوية العظيمة
بإقليم اليوكون هي موقع أحداث هذه القصة ، فإن معظم الحدث يجري
في مناظر داخلية - داخل سكن صغير تزمجر خارجه عاصفة قطبية أو
في قاعة رقص أو في حجرة شارلي في بلدة كلوندايك .

وتوضح أفلام أخرى أيضا استخدام العنصر الجدلي . ينير فيلم
ميلوس فورمان « انطلاق » (١٩٧١) جدلا بين حدث الفيلم وتوقعات
المتفرج تنبثق منه كلاً الفكاهة والتعليق الاجتماعي معا . فالفيلم يعالج
مشاكل الحياة المعاصرة - الأطفال الهاربون من الأهل ، وسائل القمع ،
أهواء البيروقراطية الحديثة وما شابه . وكانت توقعات جماهيره الأولى
مبنية أساساً على كوميديات العصر الذهبي للكوميديا - أفلام ماك سينيت
وشابيلن وكيتون وهارولد لويد وإخوان ماركس . ولكن « انطلاق »
اختزل هذه التوقعات بطريقة جعلت الفيلم تجربة غير مرضية ، تجربة
توازت مع موضوع الفيلم الذي تتفاقم على امتداده السرعة وقوة الدفع
والاستثارة ثم تنقطع فجأة . وفي مشهد مطاردة غير مرض يكتشف باك
هنري أثناء بحثه عن ابنته الهاربة هرب ابنة أسرة أخرى . يستدعى
والدتها التي تبدأ بدورها في البحث عن ابنتها . ويتعقب الأم سائق
سيارة أجرة يحاول الحصول على أجرته ، ويمشي باك هنري بدوره في
أثرهما . وأخيراً يطارد ثلاثة راكبي الدراجات المشاكسين - وهم رفقاء
البنات الهاربة هنري . المقومات جميعاً حاضرة الآن لبداية مطاردة متهورة
بمعنى الكلمة . ومع هذا ، اختصرت المطاردة (بالقياس لما كان يمكن
أن تكون عليه في كوميديات العصر الذهبي) . يضاف إلى ذلك أنه

استخدمت عدسة بعيدة المدى ضغطت الحدث وحرمته بالتالى رحابة المجال
التي اعتدنا أن نقرنها بمثل هذا المنظر .

وينهى فيلم « انطلاق » منظر غير مرض بالمثل : عادت الابنة الهاربة ،
ومعها صديقها الموسيقى « الهيبى » الذى يستدرجه الحاضرون الى أن يغنى
احدى « نمره » التى يتوقعون أن تكون أغنية روك معاصرة . ولكن بدلا
من ذلك ، يتم القطع على باك هنرى وهو يترنم بأغنية « أغراب فى الجنة »
التي عفا عليها الزمن .

ويترك فيلم « انطلاق » جمهوره مستشعرا أنه لم تدبر أية حلول
للمشكلة . فالبنات قد تهرب من البيت مرة ثانية ، ويواصل الأبوان
حياتهما المحبطة ببساطة ، وعلم جرا . ان فورمان لا يريد أن يدع
جمهوره متمتعا بشعور من الرضى .

ويبنى جان ريتوار أفلامه على تفاعل جدلى بين القواعد المتحركة فى
علاقات الأفراد وتلقائية الطبيعة وكذلك استجابات الانسان الطبيعية .
فى الفصل الخامس رأينا كيف أضفى ريتوار شكلا مرثيا ملموسا على هذا
الجدل فى فيلم « انقاذ بودو من الفرق » . وفى فيلم « يوم فى الريف »
(١٩٣٦) يقارن بين الباريسيين وبين أولئك الذين يعيشون فى أحضان
الطبيعة . فالأولون يحاولون الوفاء بعهد قطعوه على أنفسهم بالتواصل
الحميم مع الطبيعة . وهو عهد يحسونه يوما واحدا فقط فى السنة .
وتنتهى مجهوداتهم الى أن تكون وفاء بفكرة رومانسية الصبغة أكثر منها
اتصالا حقيقيا بالطبيعة .

أما أهل الريف السعداء بمجهوداتهم تلك فيخدعونهم . وفى صورة
ساحرة تجسد التناقض بين سكان الحضر وسكان الريف ، نرى الباريسيين
يتنزهون فى الحلاء بكل مضايقاته ، بينما يتناول الأهالى عشاءهم داخل
بيوتهم .

ويقوم فيلم « قواعد اللعبة » على بناء من التناقض أكثر تعقيدا
فالحيكات الرئيسية والفرعية (التى تضم أمياد قصر كبير وضيوفهم
وخدمهم) تضع المشاعر الطبيعية للجاذبية الجنسية والحب فى مواجهة
التقاليد الاجتماعية التى تحكم أساليب تعبيرهم . . . كما أن دنو الموت
الطبيعى فى منظر صيد حيث نرى الأرانب تحتضر فى لفظة قريبة مؤلمة -
يقابل غموض الموت فى المنظر الأخير حيث لا نرى جيدا صورة شخصية

رئيسية سبق قتلها - وتتطابق أمارات البهجة الظاهرية بالحفلات المقامة داخل القصر مع البرود المستكن الذي يميز حياة هؤلاء الناس الذين يفضلون ألا يعيشوا بوحى التلقائية بل على العكس بقواعد اللعبة .

ويصف فيلم رينوار « الوهم العظيم » (١٩٣٧) - رغم أنه غير كوميدي - بطريقة جدلية مشوقة انهيار النظام الأرستقراطي الأوربي ونشوء المجتمع الجديد الذي تهيمن عليه طبقتا البورجوازيين والعمال . المنظر معسكر لأسرى الحرب أبان الحرب العالمية الأولى . ويبرز حدث الفيلم انحلال وزيف الطبقة الحاكمة وأخلاقياتها وتقاليدها . فمثل هذه القواعد تجبر القائد الألماني (اريك فون ستروهايم) على قتل الرجل الذي يشعر بأنه أقرب الناس إليه وهو الكابتن الفرنسي الذي ينتمى الى نفس طبقة القائد الاجتماعية . (يجب على الضابط المشرف أن يطلق النار على الأسرى الفارين بينما الأسير عضو الطبقة الاجتماعية والعسكرية مضطر الى محاولة الفرار) . وأثناء محاولة الفرار التي يلقي الكابتن الفرنسي مصرعه فيها ينجح أسيران يمتلان النظام الجديد في الهرب . ويكافح الرجلان للوصول الى الحدود السويسرية حيث الأمان الذي تعددهما به . وعندما يصلان يكتشفان أنه لا شيء هناك من هذا القبيل يمكن التعرف عليه . فالثلوج تغطي كل شيء . واختفاء خط الحدود عن العيان كناية مرئية رائعة عن الطبيعة الابهامية الحادة للحواجز الاجتماعية التي شكلت الكثير جدا من جدلية الفيلم .

البناء المنعكس على ذاته :

شكل آخر تفسيري بارز نسميه « البناء المنعكس على ذاته » يمكن تطبيقه على الأفلام التي تكون مادة موضوعها هي مجال الفيلم ذاته . وهذا البناء المنعكس على ذاته سمة مميزة للفن الحديث عامة الذي كثيرا ما اتخذ الشكل الغريب للتأملات في الفن نفسه . فبدلا من استعمال أداة معينة لخلق عمل فني ليتذوقه جمهور ما ، ينكب الجهد الخلاق على إبراز طبيعة الأداة التعبيرية وتنبيه المتفرجين اليها .

(*) يطابق : من الطباق والمطابقة في علم البديع العربي وتعني الجمع بين الضدين

أو التعيين المتقابلين في الجملة (المراجع) .

وما يزال آندى وارهول رائدا فى هذا المضمار بتنوع واسع فى مجالات التعبير الفنية . تتناول لوحاته الملونة ومشغولاته الجاهزة ومرسوماته بالشاشة الحريرية وأفلامه - الأبعاد والبنىات الأساسية للمجالات الفنية . وأفلامه فى عامى ١٩٦٤/٦٣ مشوقة على الخصوص فى هذا الصدد . إذ ترتاد أفلامه « النوم » و « القبلة » و « قص الشعر » و « امباير » مجال الفيلم من خلال تسجيل أبسط الأفعال بكاميرا ثابتة ودون صوت أو « حدوتة » . ويمكن النظر الى هذه الأفلام على أنها وسائل مدبرة لحث الجمهور على تأمل ما يفعلونه عندما ينشدون تذوق الفن .

وقد جعل جان - لوك - جودار استرعاء انتباه المتفرج الى مجال الفيلم جزءا متميزا من أسلوبه الشخصى . ففي أحدث أفلامه (« ربح من الشرق » و « عطف على الشيطان » و « كل شىء على ما يرام ») يتجذب انتباه المتفرج دائما الى عملية تصوير الفيلم ومضامينه للتجربة الشعورية التى يخوضها المتفرج .

ويوجد هذا الوعي الذاتى الفنى فى أنواع من الفيلم : فيلم « رحلات سوليفان » الكوميدى (١٩٤١) لبريستون ستيرجس يضم مشهرا افتتاحيا يتناقش فيه أحد أساطين الاستديوهات مع مخرج حول مزايا عمل فيلم ذى رسالة اجتماعية . ويسخر فيلم « الغناء تحت المطر » لاستانلى دوين من نظام النجوم السينمائيين الذى يستغله بشكل سافر جدا . ويشتمل فيلم « مينى وموسكوفيتش » لجون كاسافيتس على مشاهد من أفلام بوجارت المثيرة تعوق تدفق الحدث بقصد اجتذاب الانتباه الى فيلم صمويل بيكيت « فيلم » .

تضرب أعمال بيكيت أيضا المثل على هذا الشكل من التعبير الإبداعى . ومن خلال درامياته الإذاعية والانتاج التليفزيونى وعدة مسرحيات وقصص تم فيلمه السينمائى الوحيد المسمى « فيلم » (١٩٦٤) يسعى بيكيت الى أن يلفت وعى المندوق نحو مجال التعبير . وأولئك الذين يجربون إبداعاته لا ينبغى عليهم أن يتوقعوا أن تمدهم بالرضى أو بفرصة يشاركون فيها خيال آخر .

فى فيلم « فيلم » يحاول البطل (O) أن يحرز حالة اللا وجود بالاختفاء عن الرؤية تماما . ولكى يفعل ذلك ، يزيل أو يغطى كل مصادر

الرؤية الربانية أو البشرية أو الحيوانية بل والميكانيكية أيضا) . ومع ذلك تسود قاعدة : أن تكون هو أن تدرك بالحواس ، لأنه لا مفر من ادراك الذات ، وكل ما يتبقى هو مواجهة الماضى مجسدا فى سبع صور فوتوغرافية . ومع أن O يدمر هذه الصور فانه لا يستطيع أن يدمر الذاتية نفسها ، لأنه لا مناص مدرك بالذات ، جاعلا من مقولة « أن تكون هو أن تدرك بالحواس » ، ليس حقيقة ميتافيزيقية فحسب بل أيضا تحديدا شكليا للمجال .

ويقدم فيلم « فيلم » نوعا من الاسكتش التأثيرى فى طابعه للخواص الابداعية اللازمة للمجال السينمائى ، والتي تعد مرئية فى المقام الأول . ومن المؤكد أنه يمكن للمجال السينمائى أن يكون فنيا بفضل شئ فنى كامن فيه ، مثل الديالوج (لاحظ اعداد مسرحيات شكسبير للشاشة) ، ولكن الفن السينمائى لابد أن يعمل أولا من خلال العنصر المرئى . وكل ما يوجد فى « فيلم » قد سجل بعين الكاميرا فى تصوير للمجال الذى يحاول أن ينبهنا اليه والى علاقتنا به . ومع أن هذين المظهرين مقيدان ببعضهما البعض برابط وثيق فانه يمكن الى حد ما النظر اليهما ، كلا على حدة .

ان انطباع بيكيت عن الفيلم هو أنه سلسلة من صور ثابتة ذات محتوى مرئى أساسا ، وفى حركة باستمرار ، وقادرة على اظهار انقطاعات الزمان والمكان الجوهرية ، وتبني فرصة الاقالات من ادراك الممثل والآخرين والمرء نفسه . وتبدأ تأملاته حول السينما بالعنوان ، الذى يمكن اعتباره ثورية موسعة ، لأن المرء فى وصفه تجربة « فيلم » يسهل عليه أن يقوم بوصف تجربة الفيلم .

والمجال الفيلمى ، من وجهة نظر واحدة ، هو ببساطة سلسلة صور ثابتة . وفيلم بيكيت يتضمن مثل هذه السلسلة من الصور الثابتة ، نراها عندما يطالع باستركيتون (O) الصور الفوتوغرافية السبع التى تعطى لمحات من حياته الباكورة ، والتي يمكن أيضا أن تعد فيلما داخل فيلم . وهى أيضا - أى الصور - تظهر قدرة المجال السينمائى على تحريك الزمان والمكان - للأمام أو للخلف - فورا ، سعيا وراء صيغة بالغة المرونة للتعبير .

كذلك يبرز الفيلم - « فيلم » - الجدليات المنطوية فى تجربة مشاهدة فيلم سينمائى . فمن الناحية الطبيعية ، توجد أشباه معينة بين أفعالنا

وأفعال O الذى يتعاشى ادراك الآخرين وادراك نفسه هو . وطوال معظم الفيلم ترقب E (الكاميرا) شخص O من زاوية تعجب ، لاحظته وجه الأخير مباشرة . وفى دار السينما ، تجلس جميعا فى الظلام متجهين فى اتجاه واحد . وبوضعنا هذا ، قد نعتبر كما لو أننا نتجنب رؤية أنفسنا والآخرين . وأحيانا نتحدث عن « الهروب » داخل عالم الفيلم أو عن « نسيان أنفسنا » فى حبكة فيلم . وربما نرضى طواعية برغبة فى مشاركة آخر فى خياله . اننا فى ذلك المكان المظلم الذى نشاهد فيه الأفلام . مثل شخصية O ، نريد تلك الظلمة وتلك العزلة .

والحركة ، وهى سمة جوهرية أخرى لكل من « فيلم » والجمال الفيلسوفى ، واضحة جلية فى حركة كيتون الدائبة تقريبا بالنسبة للكاميرا فى المناظر المبكرة - سواء فى الشارع أو على السلالم المؤدية الى حجراته أو فى حجراته . وعند مشاهدتنا أحد الأفلام السينمائية نتبارى دائما مع الحركة . فما نكاد ندرك منظرا حتى يتغير . . . وعلى النقيض من التجربة الفرجة على لوحة زيتية حيث تتوافر أمامنا الفرصة للتأمل والتخلى عن أنفسنا لتداعى الحواطر ، تقطع علينا الصور المتحركة محاولتنا للتأمل ودعوة الأفكار بتقديم فيض متواصل منها . وتهتف النفس : « لا أستطيع التفكير فيما أريده » لا بد أن تتابع أفكارى الأشياء المتحركة .

وهناك عذاب مماثل فى فيلم « فيلم » . فما ان يتخذ O كافة إجراءاته لازالة الادراك الحسى حتى يطيش قلبه ويترك نفسه طليقة لتأمل ذاته . وبعد أن أنلف الفيلم داخل الفيلم [يتميزيق مشهد الصور الفوتوغرافية] أصبح فى حال من السكون تسمح بمواجهة النفس التى تنهى الفيلم - حينما يكتشف O أن E هو نفسه (أو نفسه تدرك نفسه) . ويمثل « فيلم » طبيعة المجال المرئية أولا وقبل كل شيء . فالمسحة الذكية لامرأة (فى منظر الشارع) تقول لصاحبيها « حسن من » تكفل أننا ندرك ان دراما O - E تمثل إتعامها على أرض منظر طبيعى يصادف أن يكون صامتا وان كان من الممكن أن يتضمن الصوت . (انها تتحدث من الحوار متى يمكن التماس العناصر المتميزة بسينمائياتها) . وفيلم « فيلم » يستكشف ما يتميز بسينمائيته - أى عمل الكاميرا الذى يمدنا برؤية لا العالم الأكبر (الشارع) ولا العالم الأصغر (السلالم والحجرة) وحدهما بل أيضا العالم الأصغر جدا . العالم الداخلى (الشخص ، النفس) . كذلك يمثل « فيلم » سمة جوهرية أخرى للمجال السينمائي - الطبيعة الخاصة المتفردة لجمهور الممثل السينمائي (وسيلة ميكانيكية) وعلاقته

به . وكما كتب بيرانديللو : « يشعر الممثل السينمائي كأنه في منفى - منفى لا من المسرح فحسب بل من نفسه أيضا . وباحساس مبهم من القلق يشعر بفراغ لا يفسر : يفقد جسده ماديته الجسدية ، يتبخر ، يحرم من الواقع ، الحياة ، الصوت الآدمي ، والزيطات التي يحدثها بالانتقال من مكان الى آخر ، لكي يتحول الى صورة خرساء تومض لحظة على الشاشة ثم تختفى في عالم السكون . . . وسوف يتلاعب جهاز العرض بعد ذلك بخياله أمام الجمهور ، ولا يد أنه هو نفسه راض بالتمثيل أمام الكاميرا » .

وشعور الغربة الذي يطفئ على الممثل أمام الكاميرا ، كما يصفه بيرانديللو ، هو في أساسه نفس شعور الاغتراب الذي يحسه المرء نحو صورته المنعكسة في المرآة . وربما تصور نهاية « فيلم » اغتراب الممثل السينمائي عنا . فهناك حاجز بين O وبيننا ، لا نستطيع نحن أن نراه ولا نستطيع هو أن يرانا . والحقيقة أنه كان يوما في مكان لم تكن نحن فيه . ونحن الآن في مكان ليس هو فيه .

وقد أشرنا بشأن فحصر O للصور الثابتة ، الى أن هذا المشهد قد يعد فيلما داخل فيلم . . . كما أن المشهد ينبه المتفرجين لفكرة أنهم يشاهدون فيلما - وهو ادراك من الطبيعي مستبعد الى أقصى أركان عقولنا .

كذلك تذكرنا حقيقة أنه وجه ممثل مشهور ذلك الذي تكشف لنا في المنظر الأخير - بأن « فيلم » هو مجرد فيلم فقط . وبقدر ما ندرك من طبيعة المجال تنحطم علاقتنا التقليدية به . والمألوف أننا نجرب الفن في مجال معين بالتغاضي عن المجال . تماما متدما نستخدم نافذة دون أن نرى النافذة ذاتها ، فاتنا أيضا تتجاوز بنظرنا حقيقة أننا نشاهد سلسلة من الصور الثابتة فحسب تطرح على شاشة بمعدل ٢٤ كادرا في الثانية . وما أن تضطر مرة الى أن نتوقف في علاقتنا بالمجال ، فقد أبعدنا عن دورنا كمتفرجين . وفي الحقيقة يمكن أن ينظر الى الكثير من الفن الحديث كعملية ارتباطية تؤدي الى إبعادنا عن دور المتفرجين .

ان فيلم بيكيت يدور حول عدم معرفتنا بما يدور الفيلم حوله . وبيكيت أيضا يفعل ما فعله كيتون قبله - ولكن بطرق مختلفة . ففي حين لعب بيكيت أدوارنا جميعا في أفلامه - بتوصيلنا مباشرة بأنفسنا - يستغل بيكيت الطرائق غير المباشرة للتأمل في المجال وفائدة التخطيطات المنظمة لصنع الفيلم في شكل المعرفة الذاتية .

الغموض والمعرفة

ان الأفلام ذات المحتوى الغامض تبرز أمامنا مشكلة معرفة العالم بصعوبتها أو استحالتها . بل ربما تطرح أعظم تحد تواجهه قدرات الناقد التفسيرية .

وفيلم « انجاز » الكاميل وروج (١٩٧٠) ترجمة لقصة هيسه المسماة « ذئب البراري » في صيغة عصرية تتفق ومحيط لندن المعاصر . وشخصية الذئب تمد إحدى قدميها في عصابة قطاع طرق ، والأخرى في جمعية سرية للمخبرات يديرها مطرب شعبي سابق يدعى ثيرنر . يوجد كثير من تغييرات الشخصية ، وتحولات الذات الفردية وتبادلات الهوية .

وفيلم « انجاز » لكامل وروج (١٩٧٠) ترجمة لقصة هيسه من وجهات نظر متعددة فقط . ومطلوب للمعرفة نوع من اللاوعي الجماعي الذي نادى به يونج ، والذاتية وحدوية متكاملة - وبالأحرى ، كل منا هو الأدوار التي يلعبها ، والتكرارات التي ينتحلها ، والسلوكيات التي يقدمها .

وعلى مدى الفيلم يشهد المتفرج سلسلة من الوقائع التي يعتمد وضوحها للفهم على اعتبارها وقائع ينظر اليها من وجهات نظر عديدة متداخلة . ريارج أن ثنائى المخرجين دونالد كاميل ونيكولاس روج يشعر أن التشبه بوجهة نظر الفيلم المتعددة الأبعاد سوف يثير حساسية المتفرج من تعقيدات الواقع .

وفى فيلم « راشومون » (١٩٥٠) يعالج أكيرا كيروساوا أيضا مشكلة معرفة حقيقة موقف ما . فقد قدمت عدة روايات مختلفة لواقعه من الوقائع وتكشف كل رواية منها عن اهتمام الراوى اهتماما شخصيا بالكرامة والاعتداد بالنفس - وتنشأ اشكالية الموقف أساسا من تضارب روايات نفس الواقعة على لسان شخصيها الرئيسيين وهم : -

لورد ، وعروسه ، وقاطع طريق ثم خطاب . تسرد هذه الروايات على لسان أولئك الذين شهدوا المحاكمة . فالأمير (الذى يتكلم من خلال كاهن ساحر) يروى أنه قال ان زوجته قد دنست شرفه ، مما يقتضيه أن يقدم على الانتحار بشرف . ويقال ان قاطع الطريق سرد أنه تغلب على الزوج واغتصب زوجته أمام عينيه ، ثم هزمه فى مبارزة شرف . ويشاع أن الزوجة أفادت بأنها هوجمت ، وأنها أهينت من زوجها بسبب ذلك ، وأنها أغوى عليها ثم أفاقت لتجد زوجها صريعا ويزعم البعض أن

الخطاب قال ان قاطع الطريق هاجم المرأة ، ثم عرض على زوجها ان يبارزه ليفوز بحق الزواج منها . ولكن الزوج الذي رفض فى بادى الامر ان ينازله استفز غضب زوجته فقبل ومات فى عراكه مع السفاح .

والى جانب التعقيد وتضارب الأقوال - كحواجز تحول دون النفاذ الى حقيقة الحادثة - يجب على المرء ان يضيف الأسلوب المرئى الانطباعى الباهر والشخصيات الجذابة بشكل مذهل وعلاقاتها ببعضها البعض .

وفى أفلام اخوان ماركس مناظر معينة تشكك فى توقعات بعض المتفرجين عما يمكن ان يحدث فى الواقع (حتى ولو واقع فيلم) . وفى فيلم « ليلة فى الأوبرا » (١٩٣٥) يحتشد عشرات من الناس فى حجرة صغيرة جدا يعتقد المتفرج انها لا تتسع الا لنصف هذا العدد . لا نستطيع ان نصدق ما نرى ومع ذلك نراه . وكما ان الفيلم فى اجماله يحملنا على التشكك فى عادة ان الناس فى دار الأوبرا يكونون لطفاء مهذبين . كذلك فى هذا المنظر نتشكك فى صحة افتراضاتنا حول الادراك الحسى .

وفى فيلم « حساء البعد » (١٩٣٣) يبدو هاربو كأنه يجذب بندقية ولكننا نجد أنها فى حقيقة الامر منفضة ريش . وما نكاد نضحك حتى تستحيل المنفضة الى طبنجة .

وربما كان أبرع الأفلام التى قامت حول السؤال : ما هى الحقيقة ؟ هو فيلم انطونيونى « تكبير » (١٩٦٧) الذى تدور حكايته حول مصور فوتوغرافى - توم - يلتقط مصادفة ما يبدو انه جريمة قتل . يتوصل لاكتشافه هذا عندما يحمض الصور الفوتوغرافية فتسفر عن امرأة تحتضن الضحية قبل مصرعه وتحاول الآن باستماتة ان تحصل على الصور . يعود توم الى المنتزه الذى التقطت به الصور ويعثر على جثة . وتسرق جميع الصور من استديو توم فيما عدا صورة واحدة مكبرة جدا (« تكبير ») للرجل القتيل . تعلق إحدى الصديقات عليها قائلة انها تشبه إحدى لوحات زوجها التجريدية - وهى ملاحظة ملائمة تماما فى سياق هذا الفيلم حيث ان الفن التجريدى يدعو الى التفسير .

وعندما يعود توم ثانية الى مكان الجريمة ، تختفى الجثة . واثناء رجوعه قافلا خلال المنتزه يلتقى بمجموعة من الناس فى زى مهرجين يتظاهرون باللعب والفرجة على مباراة للتنس . لا يحملون معهم مضارب

تنس أو أى أدوات أخرى وكل ما يفعلون هو التمثيل . وحينما ينظرون
بأن إحدى كرات التنس الوهمية قد نعدت السور ، ينظاهر توم
باستردادها قاذفا بالكرة اللاموجودة اليهم . وحينما يستأنفون اللعب ،
يسمع توم صوت الكرة وعى تنط فى الملعب . وينتهى الفيلم باختفاء توم
من على الشاشة .

ولكى نفهم جيدا التعليق الذى يورده الفيلم فى النهاية حول علاقتنا
بالحقيقة علينا أن نسترجع المناظر الرئيسية فى الفيلم . ففى المناظر الأولى
ظل الحضور خارج الشاشة محسوسا بقوة . فى منظر باستديو توم حيث
نراه يغازل بعض الفتيات الطائشات ثم ينتهى أمره بالتصارع معهن . . .
تكشف لقطة قصيرة فى المشهد أن ثمة رجلا يقف فى الخلفية . ويمكن
الاعتداد بأن المتفرجين لا يلاحظون هذا الحضور لأن انتباههم مركز على مباراة
المصارعة . والمشاهد الذى يلاحظ عند فرجته فيما بعد على فيلم « تكبير »
حضور الرجل الرقيب يصبح فى وضع أشبه بوضع توم من حيث التركيز
على جزء واحد من منظر (فى المنتزه) بينما يفوته أن يلاحظ شيئا هاما
(جريمة القتل) يحدث فى مكان آخر .

وخلال فيلم « تكبير » تتأكد ذاتية الكاميرا ويتضح للعيان أن أهمية
الأشياء تعتمد على عوامل ذاتية (مثلا ، الاستهتار الذى يرمى به توم آلة
جيتار كان قد فاز بها من قبل) . وحينما يسمع توم أصوات كرة التنس
اللاموجودة ، يكون قد شرع فى التشكك فى « صدق » الصورة
الفوتوغرافية وكذلك فى حقيقة ما رآه . وفى المنظر الختامى ، يفرغ
أنطونيونى هذه العلاقة المريبة (علاقة الملاحظ بالحقيقة) فى قالب درامى
باقصاء توم عن الشاشة ، تاركا المتفرجين مجردين من شئ حسبوه أصدق
ما فى عالم هذا الفيلم واقعية . والنقطة التى أصابت الهدف هى أن
أنطونيونى ، فى ممارسته لقدراته كمخرج سينمائى ، يستطيع أن يبدع
وأن يسحق الأشياء على نحو ما يستطيع مصور فوتوغرافى مثل توم .
إن الحقيقة المائلة أمام أى من نوعى الكاميرا (فوتوغرافية أو سينمائية)
عمل تمليه إرادة المصور وذاتيته والتفانين الغامضة لذلك الشئ المراءى
الذى نسميه « الحقيقة أو الواقع » .

١٠ - تقييم الأفلام

هناك مستوى ثالث للنشاط النقدي وأعنى مستوى تحديد السمات الجمالية للفيلم ، ينحصر على المستويين الآخرين : الوصف والتفسير . مثلا فيلم تنوافر فيه السمة الجمالية للوحدة اذا تألفت عناصره المرئية وصوته ومؤثراته جميعا فى صيغة متماسكة أو انتظمها نمط تفسيرى شامل فى كل تام . وقد أوردنا فى ثنايا هذا الكتاب أمثلة عديدة على الكيفية التى يتأتى بها لأحكامنا على السمات الجمالية أن تعتمد على الوصف والتفسير . ولقد عرضت روح الفكاهة عند شابلن ، وتوتر فيلم هتشكوك ، ووحدة « المواطن كين » وجمال أشكال الضباب فى « المخبر » ، وشدة تكثيف « اللاهث » ، والفكاهة السوداء فى « د . ستراىجلاف » ، وتهريج اخوان ماركس ، وتعقيد « العام الماضى فى مارينباد » ، ونوعية « نوسفيراتو » المثيرة ، ولذعة « الطريق » - عرضت جميعا كسمات جمالية معتمدة على ميزات المستويين الأول والثانى .

ويتضمن اجراء الناقد فى اصدار حكم على فيلم (وهو المستوى الرابع للنقد) تقرير أن الفيلم عمل فنى ناجح أو فاشل . ومثل هذه الأحكام تصدر بالرجوع الى سمات الفيلم الجمالية،ومن ثم يتأتى الاعتماد على نقد المستوى الثالث .

مثال : عندما تكون الأفلام الكوميديية جيدة أو سيئة من الناحية الجمالية . يمكن أن يعزى نجاحها أو فشلها جزئيا الى مدى ما تمتلك من خاصية كونها هزلية مضحكة . وعلى هذا يمكن النظر الى تقييمات النجاح أو الفشل فى الفيلم على أنها تقييمات لجودة الفيلم أو سوءه فى نوعيته أو نوعياته . فاذا قررنا أن فيلم شابلن « هجمة البحث عن الذهب » جيد ، فهذا التعبير وسيلة مباشرة للقول بأنه فيلم جيد فى

هذه النوعية و « نوعيته » هذه أمر معقد . لأنها كما لاحظنا آنفا ، تتضمن
كونه كوميديا .

ونتحدد ملامح أى فيلم على المستويين الوصفى والتفسيري .
بعضها واضح بين ، مثل حقيقة أن فيلم « هجمة البحث عن الذهب »
كوميدي . وبعضها الآخر أحذق وأبرع يقتضى تفسيراً خلاقاً من جانب
الناقد أو المتذوق . ويحيد البنائيون أن يلتفتوا النظر الى التراكيب
الجدلية التى تتخلل فيلم « هجمة البحث عن الذهب » . فالفيلم مبنى
على المتناقضات ، ومنها الفرد ضد الطبيعة الهوجاء غير المروضة ، والذئب
ضد البرد . والحياة الخارجية ضد الداخلية ، والمادى ضد الروحى فى
النفس البشرية . وقد قيم النجاح الفنى للفيلم فى جانب منه على اعتبار
ما اذا كانت هذه الملامح البنائية تصوغ الفيلم فى كل موحد .

وبالنسبة الى فيلم مثل « هجمة البحث عن الذهب » ، فإن كونه
هزليا مضحكا وكونه موحد البناء ، أمران يعتد بهما فى إصدار حكم لصالحه .
وفى الأفلام الأخرى ، وعلى الأخص فى أفلام مثل أفلام جودار
ووارمول ، من الصحيح غالبا أن « اللا وحدة » يعتد بها فى إصدار
حكم بأن العمل ناجح . وقد أظهرت مناقشة الانفصام على المستويين
الوصفى والتفسيري بالفصل الرابع كيف يمكن استعمال تراكيب
اللا وحدة فى الزمان والمكان والحدث بقصد فنى .

ويستتبع من اعتماد عملية التقييم على الوصف والتفسير أنه
لا توجد ، على الأجمال ، أية قواعد عامة تحكم إصدار الأحكام على
الأفلام . واللامح العامة لا يعتد بها فى إصدار حكم منصف . إذ كونه
هزليا ، أو كونه مأسويا ، أو كونه موحدا ، لا يسكتنا القول بأنه يصح
فيلما جيدا . أمما الملامح التى يمكن الاعتداد بها فتعتمد على نوع
الكينونة الفنية التى يعرف بها الفيلم على المستويين الوصفى والتفسيري .
وما أن يتم عزل عنقود « النوعيات » الذى يكون الفيلم منه ، حتى يستطيع
الناقد أن يشرع فى تقدير مدى نجاح الفيلم فى الوفاء بالأشياء التى
تتطلبها نوعيات الفيلم هذه . أن كان كوميديا ، فما مقدار هزليته ؟
وأن كان فيلما ذا بناء انفصامى ، فهل يترك الجمهور ايجابى التصرف
(بالمعنى البريختى) أو متحيرا غير راض فحسب ؟

✧ خاصية أن يكون « سينمائيا »

مثل المعتقد كثيرا أن « السينمائية » سمة أخرى يعتد بها لاصدار حكم لصالح الفيلم . بمعنى أنه إذا كان الفيلم يروى حكايته ، أو يطور شخصياته ، أو يوصل رسالته الاجتماعية أو يخلق سماته الجمالية أساسا في ضوء المظاهر التي يتفرد بها المجال وحده ، فالفيلم إذن يستحق أعظم حكم لصالحه . وفي عبارة أخرى ، قد يقول المرء أن الفيلم أفضل جماليا من نظيره حين يخلق مؤثراته الجمالية بالاعتماد على سمات لا يتفرد بها المجال وحده . وتقوم هذه النظرة عادة على أساس الاعتقاد بأن الفيلم يجب أن يفعل ما يستطيع الفيلم فعله ، بدلا مما يستطيع المسرح أو الأدب أو أى مجال تعبيرى آخر فعله . والا ، لماذا نصنع فيلما بدلا من اخراج مسرحية أو تأليف قصة ؟ واتساقا مع هذا المفهوم ، يخفق الفيلم في أن يكون سينمائيا إذا ما خلى من سماته الجمالية ، وروى حكايته وطور شخصياته بالاعتماد أساسا على أشياء مثل الحوار أو التعليق من خارج الشاشة أو الاخراج المسرحى . وارتباطا بهذه العلاقات المتبادلة ، تتضمن « السينمائية » أشياء مثل اظهار الشخصية والموقف بطريقة مرئية ومن خلال خاصية الصوت بدلا من خلال الحوار ، وابتداع اخراج بحركة الكاميرا زاوية التصوير أساسا ، والتوليف بدلا من الماكياج والزى والديكورات .

ويعتقد مؤيدو هذا الرأي أن الفيلم سوف يفشل ان لم يستغل الأدوات السينمائية في تشكيله . فالفيلم الذى يستخدم كاميرا ثابتة ، مثلا ، يمكنه أن يعطى احساسا متضائلا بثلاثية البعد وأن يصبح خامد الحياة غير مشوق . فى المسرح ، يرى المتفرجون اناسا حقيقيين وأشياء حقيقية امام أعينهم . وليس ثمة جسد يبذل لاعطائهم سمات بلاستيكية . ولكن فى الفيلم تغدو المستلزمات التي يرتبط بها المتفرج أطيافا ضخمة فى حقيقتها - نماذج من الظل والمور على الشاشة . ولا بد أن يتسرع الجهد لكى يضىء عليها مظهر الحياة .

وقد نسلم بأنه إذا كان للفيلم أن يستحوذ على جمهور من المتفرجين فلا بد من استغلال السمات السينمائية فيه . أما إذا كان الفيلم مجرد مسرحية مصورة سينمائية بكاميرا أكثر أو أقل ثباتا ، مع اخراج لا يزيد

عما يوجد في المسرح ، ومع كل حادثة مشروحة بالحوار والتعليق من خارج الشاشة ، فأكبر الاحتمالات أن الفيلم سيكون فشلا فنيا . إلا أنه لا يستتبع ذلك أن تكون السمات التي تجعل منظرا بذاته أو فيلما بأكمله جيدا سمات سينمائية حتما .

استفاد فيلم فرانكو زيفريللي المعد عن مسرحية شكسبير « روميو وجولييت » (١٩٦٨) من شعر المسرحية في خلق سمات جمالية بالفيلم . وفي نفس الوقت ، استوفى شرط ضروري لنجاح الفيلم فنيا . فقد اعتمدت مسرحية المناظر العديدة على قدرات المجال السينمائي الطبيعية الكاملة لكي تعطى احساسا حارا قويا بتلاتية البعد، والحياة والحركة - أي باختصار ، الايهام بمنظر الحياة الحقيقية ، ولكن لا يمكن القول أن نجاح الفيلم خليف بأن يعزى في المقام الأول الى هذه المؤثرات السينمائية ؛ فالسمة التي أضافت الكثير جدا مثل غيرها الى السمة الجمالية كان الشعر الرفيع في الدراما الشكسبيرية .

والحق ، لو قدر لفيلم « روميو وجولييت » أن ينجز بطريقة تضحي بحواره لكي تؤكد خاصيته السينمائية ، ألم تكن نحظى بشيء أقل قيمة جمالية من عمل زيفريللي ؟ والقول بأننا نعلم سلفا ، قبل تجربة فيلم ، أن كونه سينمائيا مفضل دائما على استخدام إحدى هذه السمات قطعة حوار ، أو اخراج مسرحي أو تعليق خارج الشاشة - معناه التفاضل عن أهمية النص . ومع أن المخرجين السينمائيين قد يشجعون أكثر على تقصى سمات الفيلم السينمائية بدلا من تلك المعروفة بشيوعها في مجالات التعبير الأخرى ، فليس صحيحا بالضرورة أن كل فيلم تهيمن عليه السمات السينمائية سوف يكون أفضل .

★ أن يكون وسيلة اتصال جماهيري

معيار آخر من معايير القيمة الجمالية يبرز من فهم المجال السينمائي كوسيلة اتصال جماهيري . إذ المفروض أن الفيلم ، بوصفه فنا شعبيا ، يجب أن يروق لجمهور عريض من المتفرجين .

وكثيرا ما يضرب المثل بالفيلم الكوميدي في هذا الشأن . إذ ينبغي على من يرتاد السينما ، لكي يتذوق تماما أفلاما من هذا الجنس ، أن يشاهدها برفقة جمهور كبير . فمعظم الفكاهة التي يجدها المرء في الكوميديا ينتج من تفجير استجابات الفرد بضحك بقية الجمهور

الحاضر • يشير مؤيدو هذا الرأي الى الكيفية التي تختلف بها تجربة الفرجة على افلام كوميدية فى التلفزيون أو دار سينمائية خالية نسبيا عن الفرجة عليها فى دار مزدحمة بالمتفرجين •

وبالطبع لا تقتصر دعوى الجاذبية الجماهيرية على الفيلم الكوميدى وحده • فبعض مظاهر الاثارة بروايات المغامرات ، والتوتر فى قصص التشويق ، والانفعال العاطفى فى قصص الحب يمكن ان نعزوها الى تجربة الفرجة على الفيلم فى موقف جماهيرى •

ولكى نقدر دعوى الجاذبية الجماهيرية جيدا • يلزمنا ان نفهم ما هو الجمهور • وقد وافانا دينس ماكويل بملخص مفيد للتفكير فى هذا الموضوع • اولى ملاحظاته هى أنه لا يوجد تعريف للمصطلح مقنع تماما • وبدلا من ذلك ، من الاجدى أن نفكر فى «الجمهرة» باعتبارها «متصلا» • وهى كذلك لأن «معظم ان لم يكن كل المميزات صانعة الجمهرة سوف تتواجد بدرجات متفاوتة فى أى موقف ذى اتصال جماهيرى •

فما هى المميزات «صانعة الجمهرة» ؟ • ان وسائل الاتصال الجماهيرى توجه الى جماهير عريضة - أعرض من جماهير أشكال الاتصال الأخرى «محاصرة مثلا» • والاتصالات الجماهيرية علنية عامة ، فحواها مفتوحة للجميع وتوزيعها نسبيا غير منظم وغير رسمى • ورواد الاتصالات الجماهيرية غير متجانسين فى تكوينهم • فيهم أناس يعيشون تحت ظروف مختلفة الى حد بعيد • وأناس من شتى الثقافات والأوضاع فى المجتمع ، وأناس يزاولون مهنا متغايرة جدا • ومن ثم ، أناس ذوو اهتمامات ومستويات معيشية متباينة • وقناة الاتصال الجماهيرى ذات اتجاه واحد بطبيعتها : فالناقل الموصل لا شخصى ، والجمهور مجهول الهوية • وتوفر استطلاعات الرأي العام والمراسلات نوعا من التغذية الاسترجاعية ولكن الموصل الجماهيرى فى العادة ينقل مادته دون أية استجابة من الجمهور •

وجماهير الرواد هنا جماعات يوحدها اهتمام متزامن • ومع ذلك لا يعرف أفراد الجماعة بعضهم بعضا ويربطهم أشد أنواع التفاعل تقيدا • وردود الفعل متماثلة نسبيا ، ولو أن عضوية الجماعة تتغير دائما • ولا توحد الجماعة ذات التنظيم المفكك تماما أية قيادة أو مشاعر للذاتية • ولكن قناة الاتصال التى ترتبط بها الجماعة منظمة بطريقة رسمية معقدة جدا ، وذات أنظمة جيدة التوصيف للانتاج والتوزيع •

وقد يقع برنامج الميفريونى عن الانتخابات القوميسية على الأرجح عند ذاك الطرف من المتصل حيث تبلغ حالة « الجماهير » حدها الأقصى (سمها « التجمهر العالى ») وربما تواجد فى نقطة متوسطة على المتصل تقرير عن جريمة منشور فى صحيفة مدينة كبيرة . سوف يشكل متلقو هذا الاتصال جماعة أصغر ، متخزين قطعة الاتصال طبقا لاهتماماتهم ، ومهتهم وما شابه . ويمكن أن تختلف ردود الفعل بشكل ملحوظ تقريبا ، ولا يكون اتصال المجال بالمتلقين متزامنا . وعند طرف « التجمهر المنخفض » من المتصل تقع قراءة خبر فى صحيفة محلية ، حيث يكون جمهورها صغيرا وأكثر تجانسا فى تكوينه ، مع تجهيل للاسماء أقل بدرجة ملحوظة ، فالموصلون ربما معروفون شخصيا والتفذية الاستراتيجية عامة شائعة .

ولقد أملى انتاج الأفلام وتوزيعها وعرضها أن يكون جمهور الفيلم بوجه عام جمهورا ضخما . فالتفقات الهائلة التى يتكلفتها كل من هاتيك الأنشطة فى صناعة السينما قد دفعت المنتجين وصانعى الأفلام وغيرهم الى اتخاذ قرارات خلاقة لاقتناص الجماهير الضخمة اللازمة لتمويل الصناعة ، ومن ثم بنيت الأفلام على موضوعات تتجه الى العمومية . وكثيرا ما تسلطت الشخصيات الخرافية والمثاقفة فتنة ، واستغلت مادة الموضوعات المثيرة كالجنس والعنف ، وقضايا طرحت بأسلوب مبسط نسبيا . وعلى أى حال لا يوجد شيء جوهري فى سمات المجال الأساسية يجعل الفيلم وسيلة اتصال جماهيرية . ولو قدر للظروف أن تتغير بحيث لا يصبح ضروريا من الناحية المالية الوصول الى عدد كبير من الناس ، فلن يكون ثمة سبب لماذا لم تصنع الأفلام للنظارة غير المتجمهرين .

ويؤيد ماكويل الرأى القائل بأنه لا يوجد شيء جوهري لازم لمجال الفيلم يتطلب أن يكون دائما مجالا جماهيريا . فحتى اليوم ، ما يزال معظم الأفلام يصمم للتأثير فى جمهور هو - بحكم طبيعة طريقة العرض السائدة - جمهور عريض ضخم . ويعنى الاخفاق فى الاعتماد بهسفه السمة الجماهيرية لرواد السينما ، التجاوز عن شيء هام ، حول محتوى الفيلم وتأثيره معا .

ومن المهم أن نعترف بأن هذا الوضع المتميز للقيام لا يجعله مضمنا سلبية . فالكيفية التى يستخدم بها مجال جماهيرى تحدد ما اذا كان له بعدئذ نتائج ايجابية أو سلبية على المجتمع . ومع ذلك ، ينظر الكثير من المعلقين الى وسائل الاتصال الجماهيرى على أنها تسهم بدور فى نشر

تتلخص مجتمعية عديدة مثل : الانحراب ، نقص الثقافة الى أدنى حد (مع اتخاذ قرارات حاسمة تخص المجتمع على أسس غير منطقية) وازدياد العنف والملا مبالاة .

ويقتضى الوصول الى أضخم عدد من الجماهير استهواء أدنى طبقات العامة التي بدورها تتطلب دغدغة الرغائب الشهوانية ، والرغبة في مساعدة العنف وتوازع التبسيط والقولبة النمطية ، والافراط العاطفي وتيسر التسلية الهروبية .

وهناك وسائل كثيرة (غير مناشدة أدنى المستويات الطبقيّة) يمكن ان ينهض الفيلم وتوزيعه وعرضه على أساسها لكي يبلغ درجة عليا من الجاذبية الجماهيرية . ولا يلزم المرء سوى التفكير في كوميديا شابلن ليدرك نقائص هذه الصورة المشينة لوسائل الاتصال الجماهيرى . ان فيلما مثل « الأزمنة الحديثة » (الذى يركز على أساطير وأفكار عالمية) يعزف على نغمة الجمهور العريض ولكنه أيضا يمس بعضا من أسس عواطفنا ويزودنا بأفكار نافعة عن المجتمع .

★ علم العلامات : (سيميولوجيا)

قدر كبير من التفكير فى الفيلم ونقده (وخاصة البنائية) خصص لتطوير ما يسمى بسيميولوجيا السينما . ويعنى هذا العلم دراسة (أو منطق) العلامات . ويحاول البحث السيميولوجى فى السينما أن يقلص نظرية الفيلم ونقده الى دراسة الفيلم كنظام للعلامات ، بهدف أن يجعلها تقريبا فرعاً من علم اللغويات .

وطبقا للنظرية السيميولوجية ، ينبغى على الناقد والمنظر السينمائى أن يعاملا الفيلم كنقطة ، مهمتهما أن يستكشفا أجرومية سينمائية - أى القواعد التى تحكم الطريقة التى يوصل بها صانع الفيلم فكرة عن طريق علامات سينمائية . وبهذا تسرى فى كافة أوجه النقد السينمائى روح أكثر دقة ومنهجية علمية .

ويبرر بيتر وولن تصنيفه النقد السينمائى تحت دراسة علمية عامة لنظم العلامات - بما يلى :

« ... علم العلامات منطقة حية للدراسة أمام جماليات الفيلم ... »
وأي نقد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه نص من النصوص بفرض القدرة على قراءته . وإذا لم نفهم شفرة أو نظام التعبير الذى يتيح

للمعنى أن يحيا في السينما ، فقد حكم علينا بعدم الدقة والضبابية
بالبالغتين في النقد السينمائي وبالاتكال الذى لا أساس له على الحدس
والانطباعات اللحظية الخاطفة .

وبتوفير أجرومية سينمائية رهن تصرفنا ، نستطيع أن نفك طلاسم
معنى « النصوص السينمائية » . وعلى هذا يكون تفسير الفيلم أن ندرك
كيف تؤدي عناصره المرئية والسمعية وظائفها كعلامات . كما يمكن
المنهج السيميولوجى أن يستخدم فى تحديد السمات الجمالية للفيلم .
وفى تقييم الأفلام .

وبدلا من أن تكون الانطباعات الذاتية والمحظية الخاطفة للنقاد ،
تصبح القرارات والأحكام الجمالية على الأفلام عندئذ ثمرة التحقيق العلمى .
على سبيل المثال ، يمكن حل الخلافات القائمة حول ما إذا كان فيلم
هو كس موحدا أو مؤثرا أو هزليا ، وما إذا كان جيدا من الوجهة الجمالية -
بالرجوع الى الطريقة التى يتخاطب بها مع الجمهور عبر نظام من العلامات
التي تكون لغة هى لغة الفيلم . وهكذا يستطيع المرء العارف باللغة
السينمائية أن يحسم بموضوعية ما يثار من مسائل حول ما يوصله
الفيلم وما إذا كان يفعل ذلك بطريقة ناجحة أو غير ناجحة فنيا .

ويقدم التحليل الوصفى والتفسيرى فى مستهل هذا الجزء - الأسباب
لمناقشة بعض الافتراضات التى صاغها أولئك الذين يتمنون وجود
سميولوجيا للسينما . وكما ثبت من قبل ، لم يكتشف البنائيون
ومائل أسس الوصف وتفسير الأفلام . وبتركيزهم اللاتاريخي أغفلوا
سمة جوهرية من سمات المجال . وهم فى أحسن الأحوال يقدمون صيغة
فحسب من صيغ التفسير العديدة المقبولة على السواء . وصحيح أيضا
أنه إذا كان للسميولوجيا أن تسهم فى فهمنا للمجال وفى النقد
السينمائي ، فسوف يتعين عليها أن تفعل ذلك بالتعاون مع المناهج
الأخرى . أما تأسيس وصف الأفلام وتفسيرها والحكم الجمالى عليها
وتقييمها على نظرية عامة للعلامات وحدها فهذا تقييد حاصر جدا .

وأكثر من هذا ، هناك أسباب لمناقشة ما إذا كان وضع سميولوجيا
للسينما ممكنا على أى نحو . فالطرق المحددة للغاية التى تحيل بها
سمات القبان المرئية والسمعية والتأثيرية - هذا الفيلم الى جيد او سيئ -
جماليا تطرح مشكلة قد يتعذر التغلب عليها سميولوجيا . اذ عندما

يسمى الناقد السينمائي لتقييم منظر في فيلم ، يجب عليه أن يتعامل مع حقيقة أن كل سمه من سمات المنظر قد تكون مؤثرة . وهذا موقف لا يملك أى عالم أن يجادل فيه . مثلاً ، عند تحديد ما اذا كان القاء حديد منمنشياً مع قواعد النحو ، ينزّم اللغوى أن يأخذ فى حسبانته ملامح معينة فقط للأصوات التى يصدرها المتحدث . على العكس ، ينبغي على الناقد السينمائي فى تقييم منظر من المناظر أن يأخذ فى اعتباره جميع الملامح الصوتية التى يصدرها الممثلون فى كلامهم (كما رأينا فى الفصل الثانى) وهكذا . عند صياغة تعميمات عن أى السمات فى منظر تجعله يؤثر جمالياً يجد الناقد السينمائي نفسه غارقاً فى بحر من الاحتمالات الممكنة .

وربما ينبغي على الناقد السينمائي أن يعترف بأنه فى موقف مختلف عن موقف اللغوى ، وأنه غير قادر على أن يكون « علمياً » فى تقييماته . فالناقد يشتغل بسمات أكثر مما يحتفظ (أو يتمنى أن يحتفظ) لها من أسماء . ويبدو من المحتمل أيضاً أن المرء يمكنه فهم السمات التى تجعل الأفلام جيدة أو سيئة دون أن يحتفظ لها بأسماء أو تعميمات .

وكما لاحظنا آنفاً ، نحن نعلم حقيقة أن فيلم « المواطن كين » به وحدة (بفضل توليفه المرئى والصوتى) تسهم فى نجاحه الفنى . نحن نعلم أيضاً أن اللاوحدة المرئية تسهم فى نجاح فيلم « اللاهث » . نحن نعلم تلك الصلات القائمة بين وجود السمات الجمالية والأحكام التى تصدر وأن كان لا يستطيع أحد أن يصوغ تعميماً ينطبق على جميع البحوث العلمى ويشرح لماذا تقوم وتبقى هذه الصلات .

صفوة القول ، أن النقد السينمائي فن يعتمد على أساليب غير علمية للفهم . وقد علق أحد علماء الجمال قائلاً :

« هل من المعقول أن نتوقع تقييمات أفضل للفن بعد ألف عام من هذا النقد الذى سبقها ؟ اننى أظن أن بعض الأحكام النقدية قد برهنت ويجرى « برهنتها » كل يوم ، ويمكن أيضاً ، بطبيعة الحال ، أن « تبرهن » إلى ما شاء الله » .

ولا يعنى قبول هذه النظرة ضمناً أن النظرية العامة للمعاملات لا قيمة لها فى نظرية الفيلم أو نقده . فالسيمولوجيا ، مثل سائر

العلوم الاجتماعية الأخرى ، تقدم أفكارا وترايطات ثرى فهمنا وتشحد مداركنا . • بيد أن ما يستبعد هو الظن بأن الناقد السينمائى يجب أن يصبح - قبل كل شىء - آخر منظرا فى فرع خاص لنظرية العلامات • قطبيعة المادة التى يتعامل النقاد معها تتطلب بدل ذلك أن يتفوقوا فى شكل من أشكال النشاط الابداعى • ولا بد أن يكون النقد تركيبة مؤسسة على المعرفة المكتسبة من مصادر شتى (بما فيها اللغويات) • وفى الحقيقة ، يمكن أن يكون النقاد السينمائيون مبدعين خلاقين مثلا الفنانين الذين يدرسون ثمرة عملهم •

فهرس

اسماء

« الأفلام الواردة فى متن الكتاب »

The God Father,	الاب الروحي
F. F. Ceppola (1972)	(ف. ف. كوپولا (١٩٧٢)
The Cousins	أبناء العمومة
Claude Chabrol (1958)	كلود شابرول (١٩٥٨)
Two For the Road	اثنان للطريق
Stanley Donen (1967)	ستانلي دونين (١٩٦٧)
The Hunchback of Notre Dame	أحدب نوتردام
Wallace Worsley (1923)	ولاس وورسلي (١٩٢٣)
The 400 Blows	أربعمائة ضربة
Francois Truffaut (1959)	فرانسوا تريفو (١٩٥٩)
Land Without Bread	أرض بلا خبز
Louis Bunuel (1932)	لوي بونويل (١٩٣٢)
Modern Times	الازمنة الحديثة
Charles Chaplin (1936)	تشارلس شابلن (١٩٣٦)
Husbands	ازواج
John Cassavetes (1971)	جون كاسافيتس (١٩٦٩ - ١٩٧٠)
Entr'acte	استراحة
René Clair	رينيه كلير (١٩٢٤)
Strike	اضراب
S Eisenstein	س. ايزنشتاين (١٩٢٦)
October	اكتوبر
S. Eisenstein (1928)	س. ايزنشتاين (١٩٢٨)
The Passion of Joan of Arc	آلام جان دارك
(1928)	(١٩٢٨)

Alphaville	ألفافيل
Jean-Luc-Godard (1965)	جان - لوك - جودارد (١٩٦٥)
Elvira Madigan	الفيرا ماديجان
Bo Widerberg (1967)	بو وايدربرج (١٩٦٧)
Empire	امباير
Andy Warhol	آندى وار هول (١٩٦٤)
Umberto D	امبرتو د
Vittorio de Sica (1952)	فيتوريو دى سيكا (١٩٥٢)
A Married Woman	امراة متزوجة
Jean-Luc-Godard (1964)	جان - لوك - جودارد (١٩٦٤)
Mother	الام
Pudovkin (1926)	بودوفكين (١٩٢٦)
Taking Off	انطلاق
Milcs Forman (1971)	ميلوش فورمان (١٩٧١)
Look Back in Anger	انظر الى الوراء فى غضب
Tony Richardson (1958)	توني ريتشارد سون (١٩٥٨)
Boadu Saved from Drowning	انقاذ بودو من الفرق
Jean Renoir (1932)	جان رينوار (١٩٣٢)
Ugetsu Monogatari	اوجتسو مونوجاتارى
Kenji Mizoguchi (1953)	كنزى ميزوجوتشى (١٩٥٣)
2000 : A Space Odyssey	اوديسا الفضاء
Stanley Kubrick (1968)	ستانلى كوبريك (١٩٦٨)
Orpheus	اورفيوس
Jean Cocteau (1959)	جان كوكتو (١٩٥٩)
First Love	اول حب
Maximilian Schell	ماكسيمليان شل (١٩٧١)

ج

The General

Buster Keaton (1926)

الجنرال

باستر (١٩٢٦)

ح

Incident at Owl Creek

Robert Enrico (1962)

حادثة في أول كريك

روبرت انريكو (١٩٦٢)

Room at The Top

Jack Clayton (1958)

حجرة فوق السطح

جاك كلايتون (١٩٥٨)

White Heat

Humphrey Bogart (1949)

الحرارة البيضاء

همفري بوجارت (١٩٤٩)

Duck Soup

Marx Brothers (1933)

حساء البطّة

اخوان ماركس (١٩٣٣)

Belle de Jour

Louis Bunuel (1967)

حسناء النهار

لوى بونويل (١٩٦٧)

The Louisiana Story

Robert Flaherty

حكاية لويزيانا

روبرت فلاهيرتى (١٩٤٨)

خ

The Seventh Seal

Ingmar Bergman (1956)

الختام السابع

انجمار بيرجمان (١٩٥٦)

The Graduate

Mike Nichols (1967)

الخريج

مايك نيكولز (١٩٦٧)

Rear Window

Alfred Hitchcock (1953)

خلف النافذة (النافذة الخلفية)

الفريد هتشكوك (١٩٥٣)

A Trip To The Moon

Georges Méliès (1902)

رحلة الى القمر

جورج ميليه (١٩٠٢)

Ride The High Country

Sam Peckinpah (1961)

رحلة اعلى الريف

سام بيكنباو (١٩٦١)

Sullivan's Travels

Preston Sturges (1941)

رحلات سوليفان

پريستون ستيرجس (١٩٤١)

La Jetée

Chris Marker (1963)

الرصيف الحجري

كريس ماركر (١٩٦٣)

Pas de Deux

Norman McLaren (1968)

رقصة ثنائية

نورمان ماكلارين (١٩٦٨)

Romeo and Juliet

Franco Zefferelli (1968)

روميو وجوليت

فرانكو زيفريللي (١٩٦٨)

Wind from The East

Jean-Luc-Godard (1969)

ريح من الشرق

جان - لوك - جودار (١٩٦٩)

Paisan

Roberto Rossellini (1946)

الريفى

روبرتو روسيليني (١٩٤٦)

ز

Z

Costa Gavras (1969)

زد

كوستا جافراس (١٩٦٩)

س

Fellini's Satyricon

F. Fellini (1969)

ساتيريكون فيليني

ف. فيليني (١٩٦٩)

The Maltese Falcon

John Huston (1941)

الصقور المالطي

جون هيوستون (١٩٤١)

La Chinoise

Jean-Luc-Godard (1967)

الصيني

جان - لوك - جودار (١٩٦٧)

ض

The Last Laugh

F. W. Murnau (1924)

الضحكة الأخيرة

ف. و. مورناو (١٩٢٤)

ط

La Strada

Federico Fellini (1954)

الطريق

فيدريكو فيليني (١٩٥٤)

Rosemary's Baby

R. Polanski (1968)

طفل روزماري الرضيع

ر. بولانسكي (١٩٦٨)

The Wild Child

Francois Truffaut (1970)

الطفل الوحشي

فرانسوا تريفو (١٩٧٠)

The Birds

A. Hitchcock (1963)

الطيور

أ. هتشكوك (١٩٦٣)

ع

Last Year at Marienbad

Alain Resnais (1961)

العام الماضي في مارينباد

ألان ريتيه (١٩٦١)

The Last Picture Show

Peter Bogdanovich (1971)

عرض الفيلم الأخير

بيتر بوجدانوفيتش (١٩٧١)

My Darling Clementine

John Ford (1946)

عزيزتي كليمانتاين

جون فورد (١٩٤٦)

Strangers on a Train

A. Hitchcock (1951)

غريبان في قطار

أ. هتشكوك (١٩٥١)

Singing in The Rain

Stanley Donen (1952)

الغناء تحت المطر

ستانلي دونين (١٩٥٢)

The Golem

Paul Wegener (1914 and 1920) (١٩٢٠ ، ١٩١٤)

الغول

ف

Los Olvidados

L. Bunuel

الفتوات

لوى بونويل (١٩٥٠)

The Young Girls of Rochefort

Jacques Demy (1967)

فتيات روشفورت الصغيرات

جاك ديمى (١٩٦٧)

Frankenstein

James Whale (1931)

فرانكنشتاين

جيمس هويل (١٩٣١)

Wild Strawberries

Ingmar Bergman (1957)

الفراولة البرية

أ. برجمان (١٩٥٧)

Viridiana

Louis Bunuel (1961)

فيريديانا

لوى بونويل (١٩٦١)

Film

Samuel Beckett (1964)

فيلم

صمويل بيكيت (١٩٦٤)

ق

The Ear-rings of Madame de

Max Ophuls

قرط مدام

ماكس أوفولس

Night and Fog

Alain Resnais (1955)

ليل وضباب

ألان رينيه (١٩٥٥)

A Night in Casablanca

Marx Brothers (1926)

ليلة في الدار البيضاء

إخوان ماركس (١٩٢٦)

A Night at The Opera

Marx Brothers (1935)

ليلة في الأوبرا

إخوان ماركس (١٩٣٥)

م

The Conversation

F. Coppola (1972)

المحادثة

ف. كوبولا (١٩٧٢)

The Trial

Orson Welles (1964)

المحاكمة

أورسون ويلز (١٩٦٤)

A trial of Jean of Arc

Robert Bresson (1961)

محاكمة جان دارك

روبرت بريسون (١٩٦١)

The Informer

John Ford (1935)

المخبر

جون فورد (١٩٣٥)

The Battleship Potemkin

Sergei Eisenstein (1925)

المدرعة بوتيمكين

س. ايزنشتاين (١٩٢٥)

The Gunfighter

Henry King (1950)

المدفعي

هنري كنج (١٩٥٠)

Stage-coach

John Ford (1939)

مركبة السفر العمومية

جون فورد (١٩٣٩)

The Conjurer

Georges Méliès (1899)

المسعود

جورج ميلييه (١٨٩٩)

ن

Nazarin

L. Bunuel

نازارین

لوی بونویل (۱۹۵۸)

Nanook of The North

Robert Flaherty (1922)

نانوک الشمال

روبرت فلاهیرتی (۱۹۲۲)

Nosferatu

F. W. Murnau (1922)

نوسفیراتو

ف. و. مورناو (۱۹۲۲)

Sleep

Andy Warhol (1963)

النوم

آندی وارہول (۱۹۶۳)

Fires on The Plains

Kon Ichikawa (1960)

نیران فوق السهل

کون ایشیکاوا (۱۹۶۰)



Hatari

Howard Hawks (1962)

هاتاری

ہوارد ہوکس (۱۹۶۲)

Hud

Martin Ritt (1963)

ہود

مارتن ریت (۱۹۶۳)

Hiroshima Mon amour

A. Resnais (1959)

ہیروشیما حبیبی !

آ. رینیہ (۱۹۵۹)

و

Faces

John Cassavetes (1968)

وجوہ

جون کاساویٹس (۱۹۶۸)

المحتويات

الصفحة

٥	• • • • •	تمهيد
٧	• • • • •	الجزء الأول « مجال الفيلم »
٩	• • • • •	١ - العناصر المرئية
٥١	• • • • •	٢ - الصوت
٦١	• • • • •	٣ - التأثير السينمائي
٧٥	• • • • •	٤ - قدرات المتفرج
٩١	• • • • •	الجزء الثاني « قدرات السينما على الوصف »
٩٣	• • • • •	٥ - اقتران الواقع بالفن
١١٧	• • • • •	٦ - العالم الذى يخلفه الفيلم
١٣٣	• • • • •	٧ - عدم اليقين فى السينما
١٥١	• • • • •	الجزء الثالث « تشريع النقد السينمائي »
١٥٣	• • • • •	٨ - الأساليب السينمائية
١٦٧	• • • • •	٩ - التفسير النقدي
١٩٠	• • • • •	١٠ - تقييم الأفلام
٢٠١	• • • • •	فهرس أسماء الأفلام

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٩/٤٠٥٩

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٥٤ - ٧

رحلة في عالم الغيليم السبعيني وجماليلته وفنونه التي
تمتزج وتترابط لتصنع عملاً يخاطب السمع والبصر
والحس والوجدان والعقل ، وإذا كانت الفطرة الغنية
السليمة تكفل للمشاهد الاستمتاع بالعمل الجيد والتمييز
بين الغث والرقين ، فإن معرفته بالأسس الفنية والتقنية
تؤسس حكمه على قاعدة موضوعية وتزيد من عمق
احساسه وتذوقه لجماليات العمل الفني